

# ‘Failing Better’ com Joyce e Beckett

Um Estudo sobre os Espaços em *Murphy* e em *Finnegans Wake*

Márcia Lemos

Dissertação de Doutoramento em Estudos Anglo-Americanos (Literatura Inglesa)  
apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, em 2013, sob orientação  
do Professor Doutor Gualter Cunha.





## **APOIOS | AGRADECIMENTOS**

Agradeço à Fundação para a Ciência e a Tecnologia o apoio concedido a este projeto através da atribuição de uma Bolsa de Doutoramento que permitiu a sua concretização (bolsa com referência SFRH/BD/62760/2009, no âmbito do QREN - POPH - Tipologia 4.1 - formação avançada, comparticipada pelo Fundo Social Europeu e por fundos nacionais do MEC).

Ao Professor Doutor Gualter Cunha agradeço a orientação atenta e informada, o rigor e o espírito construtivo das críticas, as muitas pistas e sugestões de leitura.

Agradeço ao CETAPS (Centre for English, Translation and Anglo-Portuguese Studies) por ter acolhido este projeto e por me ter proporcionado um espaço rico em aprendizagens e troca de saberes.

Aos meus pais e ao João, em particular, agradeço o carinho e o apoio incondicionais.

*Para a Mia e o Gustavo*

## **ABREVIATURAS\***

### **James Joyce**

D *Dubliners*

SH *Stephen Hero*

*Portrait* *A Portrait of the Artist as a Young Man*

U *Ulysses*

FW *Finnegans Wake*

*Letters I, II, III* *Letters of James Joyce*

### **Samuel Beckett**

*Dream* *Dream of Fair to middling Women*

M *Murphy*

\* Outras abreviaturas são usadas, de forma pontual, ao longo deste trabalho. Sempre que tal acontece, uma chamada de atenção surge em nota de rodapé.

*Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better.*

Samuel Beckett

# Introdução

## Introdução |

*In the buginning is the woid...*

There is no such thing as a moral or an immoral book.  
Books are well written, or badly written. That is all.

Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*

O romance que não descobre uma porção até então  
desconhecida da existência é imoral. O conhecimento é  
a única moral do romance.

Milan Kundera, *A Arte do Romance*

O presente estudo promove o encontro de dois nomes fundamentais da literatura mundial: James Joyce e Samuel Beckett. Herdeiros da mesma Irlanda, os dois escritores cedo demonstraram o desejo de partir rumo a uma Europa continental entendida como lugar de superação do provincianismo irlandês. Paris, barômetro da arte e espaço de excelência no acolhimento aos seus criadores, foi um dos palcos maiores deste exílio voluntário. Paradoxalmente, ambos elegeram o país de origem – ou “place of burden”, como se lê em *Finnegans Wake* (190) –, a sua história e as suas gentes como tema subordinante da sua criação artística, tomando-os como referentes de uma escrita que, pela sua singularidade e criatividade, os elevou à categoria do Universal. Juntos, Joyce e Beckett ilustram magistralmente a afirmação de Giuseppe Serpillo, segundo a qual: “Being Irish is Being Abroad” (Serpillo 1987: 27).

O encontro entre Joyce e Beckett ocorreu tanto no domínio da vida privada como na esfera da criação literária, tendo Beckett participado ativamente nos últimos anos de composição de *Finnegans Wake*, publicado em 1939. A verdade é que apesar de



pertencerem a gerações diferentes, as afinidades entre Joyce e Beckett eram evidentes.

Como sublinha James Knowlson, em *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*:

There was a lot in the background and personality of the older Irish writer to attract Beckett. They both had degrees in French and Italian, although from different universities in Dublin. Joyce's exceptional linguistic abilities and the wide range of his reading in Italian, German, French and English impressed the linguist and scholar in Beckett, whose earlier studies allowed him to share with Joyce his passionate love of Dante. They both adored words, their sounds, rhythms, shapes, etymologies and histories, and Joyce had a formidable vocabulary derived from many languages and a keen interest in contemporary slang in several languages that Beckett admired and tried to emulate. (Knowlson 1997: 98)

E não era apenas o vasto conhecimento linguístico de Joyce que Beckett tentava imitar. Segundo Nino Frank, ao contrário de outros jovens colaboradores, Beckett não se atrevia a brincar com Joyce, mas procurava reproduzir os seus mais pequenos hábitos e manias:

[B]eckett did not joke with Joyce as Paul Léon or Stuart Gilbert did. He was probably too much in awe of the master. After all, he was only twenty-two years old, a time for hero worship. He used to ape Joyce's way of dressing and adopted some of his habits or mannerisms: wearing shoes that were too narrow for him; drinking white wines; holding his cigarette in a certain way. (*idem* 101)

Assim, após um primeiro encontro, descrito por Beckett como tendo sido algo de avassalador,<sup>1</sup> seria muito difícil para o jovem Beckett distanciar-se da influência de Joyce. Seria mesmo uma “tarefa hercúlea” como refere Knowlson (*idem* 105) e se pode comprovar através da leitura do primeiro romance escrito por Beckett, mas nunca publicado em vida, *Dream of Fair to middling Women*,<sup>2</sup> onde são reconhecíveis e facilmente identificáveis técnicas, estratégias e estilos característicos de Joyce e do seu último trabalho:

As well as using dictionaries and reference books, Beckett wove into his novel hundreds of quotations from other works of literature, philosophy and theology. For if he is consciously trying to rid himself of Joyce's influence in this novel – even to the point of parodying Joyce's *Work in Progress* in one section – it remains very Joycean in its ambition and its accumulative technique. (*idem* 147)

---

<sup>1</sup> Cf. Knowlson 1997: 98.

<sup>2</sup> O autor nunca permitiu que *Dream of Fair to middling Women*, que é, efetivamente, o seu primeiro romance, fosse publicado em vida. O texto só viria a ser publicado em 1992, três anos após a morte de Samuel Beckett.

A partir daqui, e sem nunca perder a admiração sentida pelo mestre, Beckett procurou superar a intensa influência exercida por Joyce, explorando outros caminhos linguísticos e metodológicos; um desejo de superação que foi sempre acompanhado por um sentimento de ansiedade, como se depreende das palavras de Beckett: “Moi, j’ai commencé à écrire en français, car écrire dans la langue de James Joyce était un fardeau trop lourd à porter” (Beckett *apud* Manet).<sup>3</sup>

Não seria, contudo, fácil esta demarcação desejada por Beckett, já que Joyce marcou não apenas a sua época, mas também as que se seguiram: “We have not seen his like previously; all future novelists, whether they follow him or not, acknowledge him or not, will be measured by his accomplishment” (Levitt 2000: 10). Muitos foram, de facto, aqueles que, ao longo da sua carreira literária, avaliaram Beckett por comparação a Joyce. Recorde-se, a título de exemplo, as palavras de R. P. Watt aquando da sua rejeição de *Watt* para publicação – “It may be that in turning this book down we are turning down a potential James Joyce. What is it that this Dublin air does to these writers?” (Watt *apud* Knowlson 1997: 343);<sup>4</sup> ou a apreciação de Edward Garnett a *Dream*:

I wouldn’t touch this with a barge-pole. Beckett probably is a clever fellow, but here he has elaborated a slavish and rather incoherent imitation of Joyce, most eccentric in language and full of disgustingly affected passages – also *indecent*: this school is damned – and you wouldn’t sell the book even on its title. Chatto was right to turn it down. (Garnett *apud* Knowlson 1997: 163)

A ansiedade revelada por Beckett na sua relação com Joyce (resultante, em grande medida, da existência deste fardo demasiado pesado que era partilhar o universo linguístico, mas não só, do mestre) constitui, por conseguinte, o ponto de partida para um estudo que procura, entre outras coisas, compreender de que forma, ou formas, esta ansiedade se manifesta na obra de Beckett, afastando-o ou, porventura, aproximando-o ainda mais da esfera de intervenção artística de Joyce.

Sempre que se fala de ansiedade e de influências literárias é hoje quase inevitável revisitar a já célebre teoria desenvolvida por Harold Bloom em *The Anxiety of Influence* (1973). Todavia, não é objetivo deste trabalho promover uma qualquer aplicação, mais ou menos exaustiva, da teoria de Bloom e da sua terminologia específica ao percurso

---

<sup>3</sup> Excerto retirado da entrevista de Tâm Van Thi aos escritores Atiq Rahimi, Eduardo Manet e Tahar Ben Jelloun, publicada em Setembro de 2009, na revista *Le Magazine Littéraire*, No 489, 13-14.

<sup>4</sup> Note-se a ironia de ter sido um editor chamado Watt a recusar o romance *Watt*, de Beckett, para publicação.

literário de Joyce e Beckett, mas apenas procurar investigar, neste capítulo introdutório, a relação literária que aproximou os dois autores para melhor compreender a pertinência deste estudo. De resto, para esta investigação concorrerão certamente Bloom e a sua teoria, mas também outras referências críticas que partilham o interesse de Bloom pela temática da ansiedade da influência, tais como Walter Jackson Bate e Harold Toliver.

Quando, em 1938, *Murphy* é publicado – depois de ser rejeitado por quarenta e dois editores –, diferentes excertos do “work in progress” que viria a chamar-se *Finnegans Wake* tinham já circulado em revistas literárias, obtendo, na esmagadora maioria das vezes, críticas profundamente destrutivas. No ensaio “Dante ... Bruno . Vico .. Joyce”, publicado num volume de apoio a James Joyce, sob o pomposo título *Our Exagmination round His Factification for Incamination of Work in Progress*, Beckett revela não apenas o seu entendimento sobre a originalidade de *Finnegans Wake*, descrevendo a obra como o exemplo máximo de uma combinação perfeita entre forma e conteúdo,<sup>5</sup> mas também os princípios que viriam a orientar a sua própria escrita:

Here form *is* content, content *is* form. You complain that this stuff is not written in English. It is not written at all. It is not to be read – or rather it is not only to be read. It is to be looked at and listened to. His [Joyce’s] writing is not *about* something, *it is that something itself*. [W]hen the sense is sleep, the words go to sleep. (See the end of *Anna Livia*.) When the sense is dancing, the words dance. (“Dante ... Bruno . Vico .. Joyce”, Beckett IV: 503)<sup>6</sup>

A hipótese de trabalho que me proponho examinar brota, por conseguinte, do reconhecimento das muitas ligações passíveis de serem estabelecidas entre Joyce e Beckett, as suas origens, os seus percursos literários e a excecionalidade das respetivas obras. A escolha de *Finnegans Wake* e de *Murphy* como objetos privilegiados de estudo

---

<sup>5</sup> Num ensaio intitulado “Proust”, Beckett reconhece também no romancista francês esta simbiose perfeita entre forma e conteúdo (Beckett IV: 551), facto que pode, aliás, ter contribuído para o seu desejo de escrever uma tese de Doutoramento que versasse, simultaneamente, sobre Joyce e Proust: “Working for Joyce made considerable inroads into Beckett’s time, although he was only one of seven friends who helped Joyce with different tasks connected with his new book. But the young man admired Joyce so much that he was happy to help. He even suggested at this time to the Directeur-adjoint of the École Normale, Professor Bouglé [...], that he might register for a French Doctorate taking the work of Proust and Joyce as subject. But French tradition had always been to wait until a writer was dead, buried and consecrated by time before any serious academic investigation should begin. Proust had died only eight years before and Joyce was vigorously alive. So Bouglé discouraged Beckett strongly and the proposal was promptly dropped” (Knowlson 1997: 100-1).

<sup>6</sup> Sempre que não existir indicação em contrário, a paginação utilizada nas citações de Samuel Beckett reportar-se-á à edição completa da obra do autor, publicada pela Grove (2006), composta por quatro volumes, que surge indicada na bibliografia.

reveste-se de especial simbolismo na medida em que se trata do último, e mais contestado, trabalho de Joyce e do primeiro romance publicado por Beckett. Se, em *Finnegans Wake*, Joyce simultaneamente reafirma e contesta a língua inglesa, criando a partir dela uma espécie de dialeto próprio, Beckett não é menos radical ao adotar o francês como língua de trabalho, em detrimento da sua língua materna. *Murphy*, que ainda foi escrito em inglês, é também por isso singular.

Apesar de imensamente influentes e estudadas no estrangeiro a obra dos dois autores irlandeses tem ainda uma escassa herança crítica em Portugal. No caso de Joyce, os estudos longos existentes são, na sua maioria, decorrentes de projetos de Doutoramento essencialmente dedicados ao estudo de *Ulysses*, encontrando-se ainda por realizar um estudo de grande fôlego que verse sobre o último romance do autor.<sup>7</sup>

Por sua vez, os estudos académicos sobre Beckett têm-se tendencialmente concentrado na reflexão sobre o conjunto da sua obra dramática, bem como na trilogia de romances – *Molloy*, *Malone Meurt* e *L'Innomable*, escrita originalmente em francês –, subsistindo ainda uma lacuna no que se refere ao estudo sistemático dos primeiros trabalhos do autor, incluindo *Murphy*.

O presente estudo pretende assim suprir a ausência, em Portugal, de uma reflexão sistemática sobre a obra de Joyce que compreenda o seu último e mais controverso trabalho, equacionando-o, numa perspetiva comparatista,<sup>8</sup> com o trabalho de Samuel Beckett. Esta introdução inclui uma primeira secção na qual se procura estabelecer o quadro de relações existente entre a escrita de Joyce e a escrita de Beckett, partindo dos conceitos de “ansiedade” e de “influência” apresentados por Bloom, Bate e Toliver; e

---

<sup>7</sup> De resto, mesmo no panorama internacional, e apesar de ter vindo a merecer progressivamente maior atenção de académicos, críticos e leitores em geral, *Finnegans Wake* é ainda visto como um objeto excêntrico, pouco estudado, mas muitas vezes citado enquanto produto final de um autor que marcou não apenas a sua época, mas também as seguintes. Como observa Harry White, em *Music and the Irish Literary Imagination*: “If *Ulysses* aspires brilliantly to the condition of music, *Finnegans Wake* represents this aspiration not wisely but too well. The supreme irony of *Finnegans Wake* [...] is that the moment Joyce lets go of any special form of contractual understanding between reader and writer, between a word and its routine task of stable signification, music begins to take the place of literature [...]. It may be that *Finnegans Wake* enjoys more attention as an episode in the history of European modernism than for its own substantive sake. In that respect it comes close to the condition of certain musical works (almost the entirety of Arnold Schoenberg’s atonal compositions, for example), which enjoy iconic status and silent neglect in almost equal measure” (White 2008: 17).

<sup>8</sup> A palavra “comparatista” deve ser lida como indicativa do diálogo que este estudo pretende promover entre a obra de Joyce e a de Beckett, e não propriamente como a adoção de metodologias críticas e ferramentas conceptuais inscritas no domínio da Literatura Comparada.

uma outra secção, igualmente de cariz introdutório, remetendo já para a questão dos espaços que será desenvolvida nos três capítulos centrais desta dissertação.

## I. Joyce, Beckett e a Esfera da Ansiedade

Yet one had ancestors in literature, as well as in one's own race, nearer perhaps in type and temperament, many of them, and certainly with an influence of which one was more absolutely conscious.

Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*

To create (and so also to discover) always means breaking a rule; following a rule is mere routine, more of the same – not an act of creation. For the exile, breaking rules is not a matter of free choice, but an eventuality that cannot be avoided.

Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity*

Em *The Anxiety of Influence*, Harold Bloom expõe a sempre problemática relação dos escritores com os seus predecessores e as tradições que estes ajudaram a construir e que também por isso representam; uma questão fundamental especialmente a partir do Romantismo, quando o conceito de originalidade começou a ser redefinido.<sup>9</sup> Nas palavras do autor, o texto deve ser entendido como uma meditação sobre a melancolia resultante da obsessão da mente criativa com os temas da herança e da sucessão literária (Bloom 1973: 13).<sup>10</sup> Com efeito, segundo Bloom, para as várias gerações de poetas a partir de Milton, a tradição literária representada por grandes precursores – ou “Poetic Fathers” (*idem* 42) – deixa de ser entendida como uma fonte de inspiração, encorajamento e impulso criador, passando a constituir-se como uma constante e conturbada negociação com o passado que invariavelmente se traduz num estado de ansiedade:

Anxiety *before* something is clearly a mode of expectation, like desire. We can say that anxiety and desire are the antinomies of the ephebe or beginning poet. The anxiety of influence is an anxiety in expectation of being flooded.

---

<sup>9</sup> Também Walter Jackson Bate identifica o século XVIII como um momento crucial neste debate sobre a sucessão artística: “the central interest of the eighteenth century is that it is the first period in modern history to face the problem of what it means to come immediately after a great creative achievement” (Bate 1971: 12).

<sup>10</sup> “[A] unified meditation on the melancholy of the creative mind’s desperate insistence upon priority.” (Bloom 1973: 13)

[...] Every good reader properly *desires* to drown, but if the poet drowns, he will become *only a reader*. (*idem* 57)

O desafio que se impõe ao poeta é, por conseguinte, o de ultrapassar o estágio do leitor comum; algo que nem sempre é fácil dado que este desejo ambivalente de ser inundado e, ao mesmo tempo, permanecer para lá da inundação pode transformar-se numa obsessão. É por este motivo que Bloom define a influência poética como uma espécie de estado de perturbação provocado por um excesso de autoconsciência que conduz o jovem poeta a revisitar, rever e reler o trabalho do precursor, sendo que cada novo poema acaba por representar a melancolia ou o desconforto do poeta perante a impossibilidade da sua prioridade (*idem* 29, 96). Esta leitura do trabalho do precursor também surge como problemática, já que ela se apresenta sempre, necessariamente, como uma leitura falhada, ou “a misreading”, para utilizar a terminologia do autor:

Poetic influence – when it involves two strong, authentic poets, – always proceeds by a misreading of the prior poet, an act of creative correction that is actually and necessarily a misinterpretation. The history of fruitful poetic influence, which is to say the main tradition of Western poetry since the Renaissance, is a history of anxiety and self-saving caricature, of distortion, of perverse, wilful revisionism without which modern poetry as such could not exist. (*idem* 30)

Este ato de “misreading” varia entre um ligeiro desvio face ao poema original e uma leitura que se constitui como perfeita antítese desse mesmo original.

Esta breve incursão por *The Anxiety of Influence* parece comprovar que o texto oferece, de facto, uma teoria poética através de uma descrição da influência poética ou de uma incursão pela história das relações infrapoéticas, como sugere Bloom. Todavia, impõe-se perguntar se o autor não terá ido mais longe do que aquilo que anuncia.

“Like most good books, Harold Bloom’s latest essay is by no means what it pretends to be” (Man 1993: 267). É com esta frase, algo enigmática, que Paul de Man inicia a sua leitura de *The Anxiety of Influence*. Segundo Paul de Man, o texto de Bloom só aparentemente se limita a expor a falsidade de uma visão humanista da influência literária enquanto integração produtiva do talento individual numa tradição; a oferecer exemplos práticos; e a enriquecer a tradição literária académica (*idem* 267). Embora Man reconheça os aspetos inovadores da teoria de Bloom, particularmente no que se refere ao refinamento do seu conceito de influência –

Bloom refines the concept of influence well beyond any naively empirical event: he makes it clear, for example, that it has nothing to do with source studies, that the influence can emanate from texts a poet has never read or,

even more surrealistically, that it can be chronologically reversed, with the late poet “influencing,” by retrospective anticipation, the early one. (*idem* 271) –,

o autor sublinha, igualmente, que existem poucos exemplos práticos e detalhados no texto e, mais ainda, que alguns deles são na verdade bons exemplos de “misreading” por parte do próprio Bloom. Assim, conclui Man: “One could sum up the results by stating that one would generally find him to be wrong in precisely the way his own theory of error anticipates – the highest compliment one can pay to a theorist of misprision” (*idem* 275).

Por outro lado, Man observa que, ao desenvolver a sua teoria da influência, Bloom teve necessariamente que refletir também sobre o ato de ler. Logo, o texto de Bloom não é o que pretende ser, uma vez que, embora se debata com o estudo da importância da influência, surge, tal como Man sugere, profundamente envolvido numa outra questão, a questão da leitura e da procura de sentidos:

[U]nderneath, the book deals with the difficulty or, rather, the impossibility of reading and, by inference, with the indeterminacy of literary meaning. If we are willing to set aside the trappings of psychology, Bloom’s essay has much to say on the encounter between latecomer and precursor as a displaced version of the paradigmatic encounter between reader and text.

The first insight provided by Bloom is that this encounter *must* take place and that it takes precedence over any other events, biographical or historical, in the poet’s experience. This means that texts originate in contact with other texts [...]. To say that literature is based on influence is to say that it is intratextual. (*idem* 273)

Com efeito, todos os escritores são leitores e um texto não é mais do que um “mosaico de citações” ou “a transformação e a absorção de um outro texto”, como refere Kristeva (1969: 146). Contudo, se os escritores são também eles leitores, cabe-lhes desempenhar a difícil tarefa de interpretar; tarefa difícil porque, segundo Bloom, está, à partida, condenada ao fracasso. E, paradoxalmente, é nesta limitação interpretativa, traduzida pelos conceitos de “misreading” ou de “misprision”, que reside, para Bloom, a fonte da inovação no domínio da criação literária.

Apesar de ser lógico, não deixa de ser também curioso que um texto essencialmente dedicado ao tema da influência literária revele ecos dos seus predecessores e anuncie, simultaneamente, os seus sucessores. De facto, Harold Bloom parece ter lido e absorvido sem grandes desvios o texto de Bate. Num estudo intitulado *The Burden of*

*the Past and the English Poet*, Walter Jackson Bate, crítico americano, antecipando já a teoria da influência de Bloom, reflete sobre os efeitos de uma pressão intimidatória da tradição sobre as novas gerações de escritores:

[T]he arts mirror the greatest single cultural problem we face, assuming that we physically survive: that is, how to use a heritage, when we know and admire so much about it, how to grow by means of it, how to acquire our own “identities”, how to be ourselves. (Bate 1971: 134)

É Bate quem introduz o conceito de “ansiedade” (*idem* 3) para descrever o sentimento que domina as novas gerações literárias quando confrontadas com a eterna questão: “*What is there left to do?*” (*ibidem*). E, se a pura imitação não é a resposta desejada, a diferença apenas pela diferença também não se afigura como alternativa viável. Como sublinha Bate, “to proceed differently for the sake of mere difference is even less satisfactory” (5); especialmente porque a verdadeira ansiedade se prende com o próprio autor e não necessariamente apenas com uma influência exterior:

[T]he real [...] anxiety had to do with the artist’s relation to his own art, [...] his nakedness and embarrassment (with the inevitable temptations to paralysis or routine imitation, to retrenchment or mere fitful rebellion) before the amplitude of what two thousand years or more of art had already been able to achieve. (*idem* 95)

O problema é interior tanto quanto exterior e encontra-se intimamente relacionado com o desafio de encontrar uma voz própria, ou “a room of one’s own” (Woolf 2005 [1928]) como Virginia Woolf brilhantemente escreveu, por entre um caleidoscópio de outras vozes, do passado e do presente.

No início da década de 80, Harold Toliver revisita o tema da influência literária num estudo intitulado *The Past That Poets Make*. O objetivo de Toliver não é estabelecer linhas ou linhagens de influência, mas apenas descrever os seus mecanismos. À semelhança de Bate e Bloom, Toliver usa expressões como “the burden of predecessors” ou “the echoing of precursors”, mas recusa a hipótese de haver apenas duas alternativas face à incontornável, e muitas vezes esmagadora, presença das figuras do passado, isto é, “slavish replication” ou “treasonous revision” (Toliver 1981: 2, 4, 132). Na realidade, para Toliver esta presença dos precursores pode, pelo contrário, constituir-se como algo de positivo, desde que estes se afastem quando oportuno (*idem* 136). Toliver não explica, todavia, como poderá um escritor manter os precursores afastados no momento oportuno e, se regressarmos à teoria de Bloom, torna-se inclusivamente discutível se este afastamento é, de facto, possível ou até mesmo



desejável. Recorde-se que, para Bloom, é precisamente da relação problemática entre precursores e efebos que resulta toda a criação literária.

Bate, Bloom e Toliver são certamente bons exemplos desta interminável cadeia de precedência e subsequência, mas, tal como sugere Paul de Man, o precursor que mais preocupa Harold Bloom é, muito provavelmente, ele próprio (Man 1993: 269). Subscrevendo totalmente a opinião de Man, permito-me destacar, entre os textos de Bloom que antecederam *The Anxiety of Influence*, um estudo intitulado *The Ringers in the Tower*, onde o conceito de “ansiedade da influência” começa já a ser esboçado. A verdade é que, sendo a Literatura intratextual, tanto quanto intertextual, cada autor terá necessariamente que aprender a gerir não apenas o legado dos outros escritores, mas também o seu próprio legado.

E, se há autores cujo legado se afigura verdadeiramente incomensurável, um deles é, sem dúvida, James Joyce. De tal forma que, muitos seriam certamente tentados a subscrever as palavras de Paul Muldoon em *To Ireland, I*:

One could be forgiven for thinking that all of Irish, and indeed, almost all of world literature had been produced merely as [...] a prelude or preliminary piece, to the work of the greatest of all Irish writers, James Joyce (1882-1941). (Muldoon 2000: 50)

Para Beckett, as palavras de Muldoon sobre Joyce fariam seguramente sentido, o que explica, de resto, a sua ansiedade na relação com o mestre.<sup>11</sup> No entanto, o diálogo problemático de Beckett com os seus predecessores começa bem antes, em casa, naquela que foi uma história sempre muito conturbada com os seus pais, e muito particularmente com a sua mãe:

[I] am marvelling at the pleasantness of Cooldrinagh without her [Beckett's mother]. And I could not wish her anything better than to feel the same when I am away. But I don't wish her anything at all, neither good nor ill. I am what her savage loving has made me and it is good that one of us should accept that finally. As it has been all this time, she wanting me to behave in a way agreeable to her in her October of alphabetic gentility, or to her friends ditto, or to the business code of father idealised – dehumanised – (“whenever in doubt what [to] do, ask yourself what would darling Bill have done”) – the grotesque can go no further. (Beckett 2009 [1937]: 552)

Perante este cenário familiar, Joyce transformou-se numa espécie de “pai adotivo”. Mais do que um “poetic father”, no sentido que é dado à expressão por Harold Bloom

---

<sup>11</sup> Sobre a relação de Joyce com os seus próprios predecessores (Homero, Shakespeare, Dante, entre outros), ver *Joyce, Bakhtin, and the Literary Tradition: Toward a Comparative Cultural Poetics* (Booker 2000 [1995]).

na sua teoria poética e que comporta, como vimos, a ansiedade resultante do reconhecimento de um legado com o qual se torna necessário a todo o momento negociar, Joyce surge como uma fonte de inspiração e uma figura de referência que reconhece e admira abertamente o talento de Beckett e que, ao contrário dos seus verdadeiros pais, apoia a sua vontade de escrever, incentivando-o sempre a prosseguir:

When I first met Joyce, I didn't intend to be a writer. That only came later when I found out that I was no good at all at teaching. When I found I simply couldn't teach. But I do remember speaking about Joyce's heroic achievement. I had a great admiration for him. That's what it was epic, heroic, what he achieved. But I realised that I couldn't go down the same road. (Beckett *apud* Knowlson 1997: 352)

Em *The Anatomy of Influence*, uma revisitação do universo da influência, publicada quatro décadas depois do controverso *The Anxiety of Influence*, Harold Bloom redefine o conceito em termos que em tudo se aplicam à relação entre Beckett e Joyce: “In this, my final statement on the subject, I define influence simply as *literary love, tempered by defense*. The defenses vary from poet to poet. But the overwhelming presence of love is vital to understanding how great literature works” (Bloom 2011: 8). A defesa de Beckett passou pelo abandono da língua inglesa e a adoção do francês como língua de trabalho. Um dos argumentos apontados pelo autor para justificar esta opção prende-se com a alegada ausência de estilo que, ao contrário da língua inglesa, a língua francesa permitiria. Este argumento surge bem cedo na vida de Beckett e está já presente em *Dream of Fair to Middling Women*, o texto que escreveu com apenas vinte e seis anos:

They [Racine or Malherbe] have no style, do they not, they give you the phrase, the sparkle, the precious margaret. Perhaps only the French can do it. Perhaps only the French language can give you the thing you want.

**Don't be too hard on him, he was studying to be a professor.** (*Dream* 48, meu sublinhado)

In French I can write a fine stinger, but in English I overdo it. (*Dream* 64)

Todavia, o comentário jocoso e irónico do narrador, no final do primeiro excerto, deixa, desde logo, antever que há algo mais neste elogio do francês do que uma mera questão de estilo.

Quando confrontado com a questão do exílio<sup>12</sup> e da produção literária numa língua que não a sua língua materna, Eduardo Manet – romancista, autor de teatro, realizador –

---

<sup>12</sup> Referindo como exemplo Juan Goytisolo, escritor espanhol – “probably the greatest among living Spanish writers” – que viveu em França e nos Estados Unidos antes de se fixar em Marrocos, Zygmunt Bauman também reflete sobre a relação simbiótica que parece existir entre o exílio

relata o seu encontro com Samuel Beckett e – fazendo lembrar Pessoa<sup>13</sup> – conclui que a verdadeira pátria de um escritor é a língua em que este escolhe comunicar:

Dans les années 1950, j’ai eu la chance de côtoyer Samuel Beckett à Paris. Un jour, je lui ai dit que j’avais décidé de ne plus retourner à Cuba. Je songeais à écrire dans une autre langue, mais quitter l’espagnol, c’était quitter une littérature nourrie par des oeuvres éminentes. Et, par cette décision, j’avais l’impression de commettre un acte de trahison. Beckett a réfléchi un long moment avant de me dire: «Moi, j’ai commencé à écrire en français, car écrire dans la langue de James Joyce était un fardeau trop lourd à porter» [...]. Puis il a ajouté que je retournerais à ma langue natale, que les langues n’avaient pas d’importance, que ce qui importait c’était le monde que l’écrivain transmettait. Notre patrie est la langue dans laquelle nous nous exprimons. (Manet)<sup>14</sup>

O episódio recordado por Manet evidencia a sempre difícil relação dos escritores com os seus antecessores e com as línguas que os representam. O próprio Goethe confessou, em tempos, o seu alívio por não ter nascido em Inglaterra e não ser, por isso, forçado a competir com o enorme legado de Shakespeare:

Goethe rejoiced that he was not born an Englishman and forced to compete with the achievement of Shakespeare. Even if one is writing in another language, said Goethe, “a productive nature ought not to read more than one Shakespeare’s dramas in a year if we would not be wrecked entirely.” (Bate 1971: 5)

Num duplo movimento de encantamento e repulsa, pertença e alheamento, Manet, tal como Goethe e Beckett, e muitos outros escritores antes e depois deles, confrontam-se com o peso dessa entidade literária que é a tradição. Porém, fica claro também que Beckett abandona a língua inglesa não tanto por uma questão de estilo, nem tão pouco pelo que ela representa enquanto símbolo do colonizador inglês, mas pela inquietação

---

(frequentemente voluntário) dos escritores e a sua capacidade de reinventar a língua materna: “Since Goytisolo spent a large part of his life away from Spain, the Spanish language ceased for him to be the all-too-familiar tool of daily, mundane and ordinary communication, always at hand and calling for no reflection. His intimacy with his childhood language was not – could not be – affected, but now it has been supplemented with distance. [...] That intimate/distant territory lends itself to cool and detached scrutiny [...], showing previously unsuspected plasticity, admitting and inviting creative intervention” (Bauman 2005: 205).

<sup>13</sup> “Não tenho sentimento nenhum político ou social. Tenho, porém, num sentido, um alto sentimento patriótico. Minha pátria é a língua portuguesa. Nada me pesaria que invadissem ou tomassem Portugal, desde que não me incomodassem pessoalmente. Mas odeio, com ódio verdadeiro, com o único ódio que sinto não quem escreve mal português, não quem não sabe sintaxe, não quem escreve em ortografia simplificada, mas a página mal escrita, como pessoa própria, a sintaxe errada, como gente em quem se bata, a ortografia sem ípsilon, como o escarro directo que me enoja independentemente de quem a cuspiu.” (Pessoa 1991: 196)

<sup>14</sup> Ver nota 3.

que esta lhe provoca ao constituir-se como matéria-prima nas mãos do seu precursor: James Joyce.

De resto, as palavras de Beckett, reportadas por Manet, só vêm reforçar outras intervenções do autor:

I realised that Joyce had gone as far as one could in the direction of knowing more, [being] in control of one's material. He was always adding to it; you only have to look at his proofs to see that. I realised that my own way was in impoverishment, in lack of knowledge and in taking away, in subtracting rather than in adding. (Beckett *apud* Knowlson 1997: 352)

Todavia, tal como defende Lichtenberg, fazer rigorosamente o oposto também pode ser qualificado como uma forma de imitação: “To do just the opposite is also a form of imitation, and the definition of imitation ought by rights to include both” (Lichtenberg *apud* Bloom 1973: 31). Assim, ao tentar iludir a influência de Joyce, Beckett encontra-se, porventura, ainda mais próximo do seu precursor, e esta proximidade pode ser reveladora, pois tal como Bate sugere: “What we are trying desperately to be unlike can tell a great deal about not only what we are doing but why [...]” (Bate 1971: 21).

De facto, a vontade manifestada por Beckett de seguir um outro caminho, radicalmente oposto ao de Joyce, justifica-se, em parte, pela forma como ambos os autores compreendiam as potencialidades das palavras. Ao contrário de Joyce, cujo entusiasmo incondicional face às palavras o levava a acreditar que estas seriam capazes de expressar tudo, desde que convenientemente combinadas,<sup>15</sup> Beckett encontrava nelas sobretudo limitações, como se lê em *Worstward Ho*:<sup>16</sup>

Worsening words whose unknown. Whence unknown. At all costs unknown. Now for to stay as worst they may only they only they. Dim void shades all they. Nothing save what they say. Somehow say. Nothing save they. What they say. Whosoever whencesoever say. As worst they may fail ever worse to say. (*Worstward Ho* 478)

Assim, a “intoxicação de Joyce com as palavras” (Knowlson 1997: 105, minha tradução) e a sua crença absoluta na capacidade que estas têm de comunicar contrastam, claramente, com a desconfiança e as interrogações de Beckett,<sup>17</sup> igualmente patentes no poema “What Is The Word”:

---

<sup>15</sup> Cf. Beckett *apud* Knowlson 1997: 492.

<sup>16</sup> Todas as citações de *Worstward Ho* se reportam ao volume IV da edição completa da obra de Samuel Beckett indicada na bibliografia (Grove, 2006).

<sup>17</sup> Embora a esmagadora maioria dos leitores reconheça facilmente em Beckett esta desconfiança face às palavras e à linguagem no seu todo, há cada vez mais críticos e leitores que sublinham o inverso, isto é, que reconhecem nos textos do jovem Beckett, e até mesmo nos seus trabalhos posteriores, fortes

[...]  
what–  
waht is the word–  
seeing all this–  
all this this–  
all this this here–  
folly for to see what–  
glimpse–  
seem to glimpse–  
need to seem to glimpse–  
afaint afar away over there what–  
folly for to need to seem to glimpse afaint afar away over there what–  
what–  
what is the word–  
  
what is the word  
(Beckett IV: 51)

O grande desafio para Beckett seria o de perceber como poderia ele gerir o seu descontentamento face às palavras quanto até para marcar o silêncio – “words are necessary after all, if only to map the terrain of those silences which they promote” (White 2008: 196) – ou mesmo para expressar a sua desconfiança se tornava necessário usar palavras – “for even skepticism of language can only be expressed by means of language” (Hulle 2007: 453); as mesmas palavras que eram para Joyce tão apelativas; as mesmas palavras que, reinventadas por Joyce, se juntaram para criar um novo dialeto em *Finnegans Wake*. Deste modo, pela simples, mas inultrapassável necessidade de usar palavras, Beckett não conseguiria evitar gravitar na órbita criativa de Joyce, e nem mesmo a posterior adoção do francês poderia alterar esta situação já que a voracidade do precursor face a todas as línguas mundiais o levou a juntar o inglês e o francês a mais de outras cinquenta línguas para então dar origem ao dialeto *wakeano*. Joyce escrevia-se assim por toda a parte, deixando Beckett com poucas alternativas de fuga, mas com a firme intenção de contribuir para a criação de uma outra arte, definida, pelo próprio, em “Three Dialogues with Georges Duthuit”, do seguinte modo:

---

indícios de um certo inebriamento com as palavras. É este ponto de vista que defende Eoin O’Brien na sua breve introdução à edição de 1992 de *Dream of Fair to middling Women*: “The young Beckett delights in words, he is exhilarated by the use of several languages, inebriated by the sheer joy of inventing new words and coining new phrases [...]. Much of the very lively wealth of *Dream* lies in that turmoil of language, in that inventiveness which is far from being merely clever intellectual gymnastics, but much more essentially the expression and deep imprint of Samuel Beckett’s vital sense of humour. *Dream* is a book of humour [...] which, like so much of his later work, already belies the serious misconception that his work is only of the dark and gloomy side” (*Dream* xvii).

B – [I] speak of an art turning from it in disgust, weary of puny exploits, weary of pretending to be able, of being able, of doing a little better the same old thing, of going a little further along a dreary road.

D – And preferring what?

B – **The expression that there is nothing to express**, nothing with which to express, nothing from which to express, no power to express, no desire to express, **together with the obligation to express**. (Beckett IV: 556, meus sublinhados)

Não se pense, porém, que o percurso da influência é absolutamente linear, emanando exclusivamente de Joyce e atuando unicamente sobre Beckett. Na verdade, a influência funciona também no sentido inverso e a leitura que o leitor Beckett fez de Joyce influenciou indubitavelmente a forma como os restantes leitores o continuaram a ler ao longo do século XX e já no século XXI.<sup>18</sup> Como sublinha Kevin Dettmar, num sugestivo artigo intitulado “The Joyce That Beckett Built”:

[B]eckett has exerted a profound, if largely unrecognized, influence on the way that we think and write about Joyce.

The enduring effects of Beckett’s remarks on Joyce are twofold. First, they necessarily prejudice us in our encounters with Joyce’s texts; to the extent that critics have (consciously or unconsciously) used Beckett’s comments as a lens through which to view Joyce, we have seen not Joyce *qua* Joyce but rather the Joyce that Beckett built. (Dettmar 1998: 605)

De facto, as palavras de Beckett sobre Joyce transformaram-se em citação obrigatória e contribuíram decisivamente para reforçar o alegado abismo que separa o caminho trilhado por Joyce daquele que foi escolhido por Beckett:

The more Joyce knew, the more he could. He’s tending towards omniscience and omnipotence as an artist. I’m working with impotence, ignorance.... My little exploration is that whole zone of being that has always been set aside by artists as something unusable – as something by definition incompatible with art. (Beckett I: xiv)

De resto, a possibilidade de uma influência mútua, ou, mais ainda, revertida, encontra-se também ela contida na teoria de Harold Bloom. Tal como Paul de Man sublinha, se há aspeto em que a teoria de Bloom é verdadeiramente inovadora é, precisamente, na sua visão mais ampla do conceito de “influência” que compreende,

---

<sup>18</sup> Esta ideia vai, aliás, ao encontro das palavras de Keith Booker, que na sua introdução a *Joyce, Bakhtin, and the Literary Tradition: Toward a Comparative Cultural Poetics*, sublinha que: “The close complicity between Joyce’s writing and its criticism comes about partially because much of his work is so difficult that new readers tend to turn to published explications in search of help and partially because so much published criticism has substantially affected our perception of Joyce” (Booker 2000 [1995]: 3).

inclusivamente, a possibilidade de o sucessor influenciar retrospectivamente o predecessor:

Yeats and Stevens, the strongest poet of our century, and Browning and Dickinson, the strongest of the later nineteenth century, can give us vivid instances of this most cunning of revisionary ratios. For all of them achieve a style that captures and oddly retains priority over their precursors, so that the tyranny of time almost is overturned, and one can believe, for startled moments, that they are being *imitated by their ancestors*. (Bloom 1973: 141)

É óbvio que a radicalidade da teoria de Bloom se centra sobretudo no facto de os precursores influenciados retrospectivamente pelos seus sucessores pertencerem ao universo dos mortos, o que não acontece no caso de Joyce e Beckett já que ambos partilharam aproximadamente quatro décadas de existência e estabeleceram mesmo, a dada altura, uma amizade, baseada no respeito e na admiração mútuos. E tão pouco se poderá dizer que o estilo peculiar de Beckett conseguiu, de alguma forma, sobrepor-se ao do seu precursor, subvertendo “a tirania do tempo”, tal como sugere Bloom relativamente aos poetas citados.

Ainda assim, e salvaguardando-se as devidas diferenças, poder-se-á afirmar que a relação literária de Joyce e Beckett constitui um desenvolvimento da enunciada por Bloom, na medida em que, ao procurar sempre definir-se por oposição a Joyce, Beckett acaba por construir uma imagem e uma leitura do seu precursor que é muitas vezes determinante na receção da obra de Joyce. De resto, se a delimitação radical dos campos de intervenção artística de um e de outro, levada a cabo por Beckett, não recria o cenário formulado por Bloom, isto é, não dá lugar à ilusão de que é o precursor quem imita o sucessor, ela aproxima-se, ao poder sugerir que Joyce partilhava, de algum modo, esta necessidade obsessiva de demarcação e de sublimação. Por outras palavras, o leitor que seja “apresentado” a Joyce por intermédio das palavras de Beckett poderá ser levado a concluir que esta vontade de demarcação era bidirecional, quando na verdade se trata de uma ansiedade beckettiana.

Por outro lado, apesar da sua reiterada vontade de se demarcar da esfera de influência de Joyce, através de uma escrita progressivamente elíptica, Beckett tem em comum com o seu predecessor pelo menos duas características: a primeira é um sentido de humor muito peculiar que emerge sempre que menos se espera, mas mais se precisa; e a segunda um profundo otimismo que em Joyce é, provavelmente, mais evidente, mas que tratando-se de Beckett poderá parecer algo contraditório. Embora não ignore o facto

de uma vasta maioria dos leitores de Beckett não o considerar de todo um otimista – o próprio Beckett teria provavelmente alguma dificuldade em rever-se neste adjetivo –, considero que há na obra do autor indícios que suportam a minha teoria.

Num dos seus últimos textos, cujo título é seguramente interessante, *Worstward Ho*, pode ler-se a seguinte declaração (que serve, aliás, de mote a esta dissertação): “Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better” (*Worstward Ho* 471). É, obviamente, possível ler o título do texto do excerto supracitado como uma mensagem eminentemente pessimista já que este, aparentemente, nos remete em direção a algo que, a julgar pela utilização da palavra “worst”, se anuncia como pior. Todavia, esta leitura mais imediata parece-me também a mais redutora, até porque quando se trata de Beckett – ou de Joyce – a leitura mais evidente é geralmente a menos plena de sentidos e também a menos interessante. De resto, mais do que a direção que é apontada, o importante é continuar e a forma como se continua. E, sobre este assunto, Beckett não poderia ser mais claro: é *Worstward Ho*, é a oportunidade de prosseguir, de tentar novamente, mesmo se outras tentativas já falharam. É, por outras palavras, a inauguração de uma nova forma de arte, a arte de falhar.<sup>19</sup> Neste ponto, Beckett parece comungar da leitura do mito de Sísifo proposta por Camus em *Le Mythe de Sisyphe: essai sur l'absurde*.

Com efeito, para Camus, apesar de eternamente condenado a empurrar um rochedo até ao topo da montanha e mesmo sabendo que esse rochedo rolará inevitavelmente assim que lá chegar, obrigando-o a recomeçar de novo a sua dura subida, Sísifo é feliz. Será, sem dúvida, um herói absurdo, mas é também um homem feliz, até porque felicidade e absurdo são, segundo Camus (1942: 167), inseparáveis. A felicidade de Sísifo advém não apenas do conhecimento que detém e da acomodação à sua situação, mas também do prazer que, apesar de tudo, retira, não do cumprimento da tarefa, que esse é impossível, mas da própria caminhada:

Je laisse Sisyphe au bas de la montagne! On retrouve toujours son fardeau. Mais Sisyphe enseigne la fidélité supérieure qui nie les dieux et soulève les rochers. Lui aussi juge que tout est bien. Cet univers désormais sans maître ne lui paraît ni stérile ni futile. Chacun des grains de cette Pierre, chaque éclat minéral de cette montagne pleine de nuit, à lui seul, forme un monde. La lutte elle-même vers les sommets suffit à remplir un cœur d'homme. Il faut imaginer Sisyphe heureux. (*idem* 168)

---

<sup>19</sup> Sobre este assunto, ver “The Art of Failure: Samuel Beckett and Derek Mahon” (Burton 2005: 55-64).



A pergunta que se impõe é então a seguinte: por que razão não poderemos nós considerar este acolhimento do fracasso como uma forma alternativa de otimismo? Não obstante o seu tom carregado, as palavras de Beckett não deixam de se apresentar como um convite à ação. E quem melhor do que Beckett, um confesso apoiante do fracasso, para ilustrar a teoria do erro desenvolvida por Harold Bloom no seu estudo sobre a influência poética?

A verdade é que a leitura que Beckett faz de Joyce leva-o, desde muito cedo, a procurar um caminho diferente, mas, ao escolher o caminho proporcionalmente oposto, Beckett acaba por, não sendo essa, de todo, a sua intenção, aproximar-se ainda mais de Joyce. Se este último quase destruiu a língua inglesa, tal como a conhecemos, ao querer dizer tudo, de todas as formas, em todas as línguas e com todas as palavras, a opção de Beckett pelo empobrecimento não é menos radical. É, aliás, curioso que um escritor que no início da sua carreira se pautava por uma intrigante economia de palavras – como é o caso de Joyce em *Dubliners*, uma coletânea de contos deveras enigmática devido ao estilo elíptico do seu autor –, acabe por ser mundialmente reconhecido e admirado pelas suas competências enciclopédicas e aglutinadoras; enquanto Beckett, que nos seus primeiros textos fazia uso de uma abundância de referências e alusões, acabe no final por ser reconhecido como o escritor que, através da estratégia do empobrecimento, reduziu a linguagem à sua quase total aniquilação.

Em suma, Joyce e Beckett partilham bem mais do que o lugar de origem, a Irlanda como fio condutor da sua escrita e o exílio voluntário. Ambos partilham, acima de tudo, um sentido de humor verdadeiramente singular e um otimismo peculiar que nem sempre é facilmente identificado, mas que, permanecendo latente, os impele a prosseguir e a falhar, se necessário for, mas falhar cada vez melhor.

## II. Joyce e Beckett no Tempo do Espaço

Horloge! dieu sinistre, effrayant, impassible,  
Dont le doigt nous menace et nous dit: «*Souviens-toi!*»  
[...]

Trois mille six cents fois par heure, la Seconde  
Chuchote: *Souviens-toi!* – Rapide, avec sa voix  
D’insecte, Maintenant dit: Je suis Autrefois,  
[...]

*Remember! Souviens-toi! prodigue! Esto memor!*  
(Mon gosier de métal parle toutes langues.)  
[...]

*Souviens-toi* que le Temps est un joueur avide  
Qui gagne sans tricher, à tout coup! c'est la loi.  
Le jour décroît; la nuit augmente; *souviens-toi!*  
[...]

Tantôt sonnera l'heure [...]  
Où tout te dira: Meurs, vieux lâche! il est trop tard!»

Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*

[I]l faudrait user, par opposition à la psychologie plane  
dont on use d'ordinaire, d'une sorte de psychologie  
dans l'espace [...].

Marcel Proust, *À la Recherche du Temps Perdu*

No dealbar do século XX, quando Beckett nasce e Joyce inicia a sua carreira literária, uma verdadeira revolução invade o mundo das Artes, das Ciências e da Sociedade em geral. Não é minha intenção fazer aqui qualquer tipo de reconstituição exaustiva do contexto histórico da época, mas apenas recordar alguns acontecimentos importantes para o enquadramento literário da obra de James Joyce e de Samuel Beckett.

Com efeito, se o universo das Artes foi agitado por uma série de *-ismos*: Cubismo, Futurismo, Surrealismo, Vorticismo, Expressionismo, Dadaísmo, movimentos, escolas e estilos globalmente agrupados sob um outro *-ismo*, o Modernismo; nas Ciências, e mais concretamente na área da Física, a teoria da relatividade proposta por Einstein – ou “theorics of Winestain” (FW 149), como se lê em *Finnegans Wake!* – é um dos acontecimentos mais marcantes das primeiras décadas do século XX, tendo contribuído decisivamente para a dissolução das categorias de tempo e de espaço que vigoravam até então. Esta rutura das categorias clássicas, ditada por novas teorias científicas como a de Einstein, cedo foi apropriada por um quadro social e cultural mais vasto, bem como pelas diversas vanguardas artísticas que procuravam encontrar novos códigos, novas linguagens e novas formas para responder à crise de representação então instalada.<sup>20</sup>

Na literatura, encontra-se em Marcel Proust um dos melhores exemplos desta sedimentação dos novos conceitos introduzidos pelas teorias científicas coevas. De

---

<sup>20</sup> Sobre este assunto, ver Harvey 1990: 260-283 e Conrad 1999: 59-89.

facto, em *À la Recherche du Temps Perdu*,<sup>21</sup> as implicações artísticas de uma nova dialética espaço-temporal ocupam, em diversos momentos, os pensamentos de Marcel:

Les distances ne sont que le rapport de l'espace au temps et varient avec lui. Nous exprimons la difficulté que nous avons à nous rendre à un endroit, dans un système de lieux, de kilomètres, qui devient faux dès que cette difficulté diminue. L'art en est aussi modifié, puisqu'un village qui semblait un autre monde que tel autre, devient son voisin dans un paysage dont les dimensions sont changées. (*Recherche* 1505)

De resto, *À la Recherche du Temps Perdu* apresenta-se como uma longa incursão pelo passado através da memória do narrador que flutua entre os diversos lugares temporais com um conhecimento renovado sobre cada um deles. O nome próprio do narrador, que, curiosamente, corresponde ao nome do autor, é ocultado até ao quinto volume, *La Prisonnière*, momento em que Albertine o revela ao leitor (*Recherche* 1658); um facto que é tanto mais interessante se pensarmos que o mesmo narrador perspetiva o nome das coisas, das pessoas e dos lugares como um mapa fotográfico da identidade: “la simple carte photographique d'identité” (*Recherche* 754). Neste sentido, a ocultação do nome do narrador até a uma fase tão adiantada da narrativa pode levar-nos a concluir que há ainda muito no mapa interior de Marcel por revelar e que Albertine é uma peça chave nesse processo de descoberta. A arte, entendida como submissão a uma realidade interior (*Recherche* 2274), também contribui decisivamente para esta descoberta, e se para o narrador é possível recuperar o passado no sabor de uma madalena (*Recherche* 2284), é igualmente possível reencontrá-lo através da sua reescrita num romance, como o de Proust.

Para além de expressar, por meios literários, um novo entendimento da relação espaço-tempo, Proust revela ainda um entendimento original do romance enquanto género literário: “And for me the novel is not only psychology but psychology in space and time” (Proust *apud* Conrad 1999: 66). Encontrando-se a arte, em geral, e a literatura, em particular, submetidas a uma realidade interior, ambas sentiram a necessidade de representar um tempo e um espaço psicológicos. Por oposição ao tempo cronológico, o tempo psicológico é subjetivo, maleável, permeável, numa palavra, relativo: “Le temps dont nous disposons chaque jour est élastique; les passions que nous

---

<sup>21</sup> Doravante todas as citações de *À la Recherche du Temps Perdu* serão identificadas pela palavra *Recherche* e a respetiva página.

ressentons le dilatent, celles que nous inspirons le rétrécissent, et l'habitude le remplit” (*Recherche* 485).

Por outro lado, em simultâneo com a consideração do espaço físico e topográfico, surge a preocupação com uma geografia da mente que se pretende ver investigada e mapeada. No romance, este mapeamento foi magistralmente levado a cabo pelo próprio Proust, mas também por Joyce ou Woolf, através das técnicas de representação da corrente de consciência ou “stream of consciousness”. Se as categorias tradicionais de tempo e de espaço entram em rutura, também as categorias narrativas e o estatuto das personagens e do narrador são repensados face a esta nova realidade. Como sublinha Peter Conrad, em *Modern Times, Modern Places*,

The nineteenth century believed in a responsible, respectable moral agency called ‘character’; in place of this, people in modern times possess only a flighty, interchangeable succession of selves, facets which never quite – as in a cubist portrait – add up to a face. (Conrad 1999: 64)

Joyce oferece-nos, porventura, o melhor e mais acabado exemplo desta sucessão de “eus”, que só muito dificilmente poderá ser perspectivado como um rosto uno, em *Finnegans Wake*, o seu romance da noite ou “nightynovel” (FW 54), como o próprio texto se intitula:

Em *Finnegans Wake* estamos enfim, verdadeiramente, na presença de um cosmo einsteiniano, curvado sobre si mesmo – a palavra do princípio liga-se à última – e portanto *acabado*, mas justamente por isso *ilimitado*. Todos os acontecimentos, todas as palavras, encontram-se numa relação possível com todos os outros e é da escolha semântica efectuada na presença de um termo que depende o modo de entender os outros. Isto não significa que a obra não tenha um sentido [...]. Mas este “sentido” tem a riqueza do cosmo, e o autor quer ambiciosamente que ele implique a totalidade do espaço e do tempo – dos espaços e dos tempos possíveis. (Eco 2009 [1962]: 76)

A apropriação do mundo noturno e a exploração do universo onírico permitem a Joyce criar um espaço paralelo. Mais do que o cosmo mencionado por Eco na citação precedente, trata-se de um “chaosmos” (FW 118), alternativo, em que a língua inglesa, tal como a conhecemos, surge adormecida (cf. Ellmann 1982 [1959]: 546), dando assim lugar a um dialeto novo no qual se exprimem as diversas facetas de uma consciência universal ou “a larger Everyman”, para utilizar a terminologia de Harold Bloom, em *The Western Canon* (1994: 422). Importa, pois, considerar o último texto de Joyce numa perspectiva espacial e refletir sobre as implicações da sua identificação com o universo do sonho, um espaço especialmente desregrado, fragmentado e marginal.

“Marginal” é também, em larga medida, um bom adjetivo para qualificar o percurso de Murphy, protagonista do romance de Beckett com o mesmo nome. Profundamente dividido entre a constatação diária da materialidade do seu corpo e o desejo de evasão através da cogitação – “And life in his mind gave him pleasure, such pleasure that pleasure was not the word.” (M 4) – Murphy acaba por abraçar um espaço alternativo onde as fronteiras se apresentam quase tão diluídas e fluidas como no sonho *wakeano*. Falo do espaço da loucura em que é recebido e com o qual revela, aliás, grandes afinidades desde o primeiro momento em que inicia o seu trabalho num hospital psiquiátrico, o *Magdalen Mental Mercyseat*. Ironicamente, Murphy cumpre um movimento circular e, ao aceitar o emprego que a sociedade lhe impõe para ser aceite (no centro!), acaba por subverter o efeito desejado ao acolher a margem representada pela loucura (cf. Soja e Hooper 1993: 190-191).

Nas últimas décadas, os estudos sobre o espaço ou “spatiality studies” têm vindo a assumir particular relevância no meio académico, abrangendo referências da área da fenomenologia, do existencialismo, do estruturalismo e de teorias da pós-modernidade, e nomes como Lefebvre, Heidegger, Foucault, Berger, Soja ou Harvey, para citar apenas alguns. Apesar da diversidade de perspetivas, todos estes contributos sublinham a necessidade de se reconfigurar o indivíduo na confluência de dois eixos: o temporal e o espacial; e reforçam a visão do espaço como algo de dinâmico que adquire sentido não por uma qualquer qualidade intrínseca, “essencial”, mas através de processos discursivos e relacionais:

The generative source for a materialist interpretation of spatiality is the recognition that spatiality is socially produced and, like society itself, exists in both substantial forms (concrete spatialities) and as a set of relations between individuals and groups, an ‘embodiment’ and medium of social life itself. (Soja 1999 [1989]: 120)

‘Space’ is created out of the vast intricacies, the incredible complexities, of the interlocking and the non-interlocking, and the networks of relations at every scale from local to global. What makes a particular view of these social relations specifically spatial is their simultaneity. [...] But simultaneity is absolutely no stasis. Seeing space as a moment in the intersection of configured social relations (rather than as an absolute dimension) means that it cannot be seen as static. (Massey 1993: 155-156)

Depois de uma fase conturbada em que imperou uma espécie de guerra-fria que opunha defensores do espaço a defensores do tempo, como anuncia Foucault no célebre

ensaio<sup>22</sup> de 1967, críticos como Edward Soja contribuíram decisivamente para a consideração e a valorização de uma relação dialética entre tempo e espaço, ou mais ainda, para uma tripla dialética que incorpora espaço, tempo e ser social (cf. Soja 1999 [1989]: 13, 23), como propõe o autor em *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*:

A distinctively postmodern and critical human geography is taking shape, brashly reasserting the interpretive significance of space in the historically privileged confines of contemporary critical thought. Geography may not yet have displaced history at the heart of contemporary theory and criticism, but there is a new animating polemic on the theoretical and political agenda, one which rings with significantly different ways of seeing time and space together, the interplay of history and geography, **the ‘vertical’ and ‘horizontal’ dimensions of being** in the world freed from the imposition of inherent categorical privilege. (*idem* 11, meu sublinhado)

Em *Finnegans Wake*, o diálogo entre elementos temporais e elementos espaciais é uma constante, mas este torna-se particularmente vibrante na apresentação de uma fábula intitulada “The Mookse and the Gripes” (FW 152-159): “The Mookse sits on a stone while trying to convince the Gripes – who is gripping the branch of the elm tree across the stream – of his primacy, the primacy of space over time in the fabric of the universe” (Rosenbloom 2007: 96). De facto, neste fragmento de *Finnegans Wake*, Joyce parece antecipar já a muito citada declaração de Foucault – “the anxiety of our era has to do fundamentally with space” (1967: s/ pág.) – e responde convertendo o célebre “Once upon a time”, das fábulas tradicionais e dos contos de fadas, numa fórmula original em que se substitui o tempo pelo espaço: “Eins within a space and a wearywide space it wast ere whoned a Mookse” (FW 152).

A fábula opõe um temível representante do espaço e da visão – Mookse – a um alegre representante do tempo e da audição – Gripes –, que surgem convenientemente separados por um rio, “the most unconsciously boggylooking stream [the Mookse] had

---

<sup>22</sup> Refiro-me ao ensaio intitulado “Of Other Spaces”, no qual se pode ler: “The great obsession of the nineteenth century was, as we know, history: with its themes of development and of suspension, of crisis, and cycle, themes of the ever-accumulating past, with its great preponderance of dead men and the menacing glaciation of the world. The nineteenth century found its essential mythological resources in the second principle of thermodynamics. The present epoch will perhaps be above all the epoch of space. We are in the epoch of simultaneity: we are in the epoch of juxtaposition, the epoch of the near and far, of the side-by-side, of the dispersed. We are at a moment. I believe, when our experience of the world is less that of a long life developing through time than that of a network that connects points and intersects with its own skein. One could perhaps say that certain ideological conflicts animating present-day polemics oppose the pious descendants of time and the determined inhabitants of space” (Foucault 1967: s/ pág.).

ever locked his eyes with” (FW 153). As provocações verbalizadas por Mookse, sempre através de conceitos ligados aos campos semânticos do tempo e do espaço – “Is this space of our couple of hours to dimensional for you, temporiser? Will you give you up?” (FW 154) –, não obtêm qualquer resposta satisfatória por parte de Gripes que, protegido na outra margem do rio, permanece no seu leve estado de espírito, “having the juice of his times” (FW 153).

Assim, em “The Mookse and the Gripes”, a encenação levada a cabo por Joyce de uma contenda em tudo semelhante à que viria a opor “os pios descendentes do tempo e os determinados habitantes do espaço” (Foucault 1967: s/ pág., minha tradução) contempla uma outra dimensão, ou uma outra fonte de conflitualidade, o antagonismo latente entre dois sentidos humanos fundamentais, a visão e a audição: “The Mookse had a sound eyes right but he could not all hear. The Gripes had light ears left yet he could but ill see” (FW 158). Poder-se-á dizer que a resolução do conflito entre simpatizantes do espaço e do tempo não se encontra sob a jurisdição de James Joyce, mas a sua “jurisfiction” (FW 574) indica claramente que, mais do que opositores, estes deverão ser coadjuvantes, pois só deste modo, se alcança a plenitude quer no domínio dos sentidos humanos, quer no domínio da crítica, literária ou outra.

De facto, se o Mookse consegue ver, mas não consegue ouvir, e, por sua vez, o Gripes consegue ouvir, mas não consegue ver; ambos terão de encontrar uma linguagem alternativa que favoreça o entendimento mútuo. Os jogos de palavras escolhidos por Joyce, relacionando o primeiro com a visão e o lado direito (“eyes right”), e o segundo com a audição e o lado esquerdo (“ears left”), são acrescidos da utilização de adjetivos do campo semântico oposto – “**sound** eyes right” e “**light** ears left” – que sublinham a complementaridade entre os sentidos e os seus respetivos representantes. Visão e audição, tempo e espaço, diacronia e sincronia, todos estes pares, à partida dicotómicos, encontram lugar e uma qualquer forma de síntese em *Finnegans Wake*, que, fazendo jus à sua essência aglutinadora e cumulativa, não rejeita nenhum lado. Como observa Seamus Deane na sua introdução à obra:

The totality of the language system, one spread synchronically across the whole work, engages in a dispute with the notion of language as a system that takes legitimacy from a world beyond it and in some sense prior to it. Diachrony affirms the world; synchrony affirms the word. *Finnegans Wake* denies neither. Its story runs vertically through history in all its individuated forms and it runs horizontally across it in a single form. (Deane 2000: xlviii)

Também na área dos estudos sobre o espaço se procura esta complementaridade, não tanto entre visão e audição, mas entre o “olhar diacrónico do historiador” e a “visão sincrónica do geógrafo” (Vieira 2003: 359), ou entre a dimensão “vertical” (tempo) e a dimensão “horizontal” (espaço) do ser humano, tal como anuncia Soja em excerto supracitado (Soja 1999 [1989]: 11).

Todavia, se é verdade que uma perspetiva sincrónica se afigura fundamental para a compreensão de fatores essenciais na construção do espaço da subjetividade humana, tais como a simultaneidade, a justaposição, a fragmentação e a dispersão (fatores não contemplados pelo olhar diacrónico da História ou do historiador), não é menos verdade que para se poder verbalizar este olhar sincrónico se torna necessário, antes de mais, encontrar, tal como acontecia na fábula de Joyce, uma outra linguagem, uma linguagem crítica e ferramentas conceptuais adequadas para descrever, analisar e refletir sobre os espaços.

O que se pretende nos próximos três capítulos é precisamente explorar os diferentes espaços que se justapõem em *Murphy* e em *Finnegans Wake*. Para tal, diversos estudos e estudiosos serão convocados e instrumentos teóricos utilizados, incluindo, naturalmente, por se tratar de um estudo sobre os espaços, ferramentas conceptuais inicialmente tomadas emprestadas à Geografia, por diversos autores – alguns já citados como Foucault ou Soja, e outros ainda não mencionados como é o caso de Kathleen Kirby –, e trabalhadas no sentido de poderem ser aplicadas ao campo da literatura.

Antes de resumir brevemente os aspetos que surgem contemplados em cada um dos capítulos que se seguem, e para evitar qualquer confusão entre dois conceitos usados por vezes alternadamente, e erradamente, como se de termos sinónimos se tratassem, impõe-se estabelecer desde já uma distinção entre “espaço” e “lugar”. Como sublinha, Kirby, em *Indifferent Boundaries: Spatial Concepts of Human Subjectivity*, os espaços diferem dos lugares porque ao contrário destes são maleáveis e transformáveis: “If place is organic and stable, space is malleable, a fabric of continually shifting sites and boundaries” (Kirby 1996: 19). Por conseguinte, um espaço, ao contrário de um lugar, produz-se, constrói-se, de forma fluida, dinâmica e infinita, na relação com o ser humano. Podemos até concluir que um ser humano é em si mesmo um espaço, que há tantos espaços quantos seres humanos, e que este espaço primordial do sujeito se desmultiplica em muitos outros espaços, como é o caso do “espaço social”, do “espaço do corpo” ou do “espaço psicológico” (*idem* 11-15) que constituirão matéria de reflexão nos três capítulos que compõem a parte central deste trabalho.



*Murphy* e *Finnegans Wake* são textos indissociáveis dos seus respectivos protagonistas. No primeiro caso, esta simbiose é denunciada pelo próprio título do romance que toma emprestado o nome de Murphy. No segundo caso, a transformação dos nomes dos protagonistas em siglas – Anna Livia Plurabelle (ALP) e Humphrey Chimpden Earwicker (HCE) – permite a sua incorporação em múltiplas formulações textuais e diversas manifestações espaciais, um aspeto visível desde as primeiras linhas do texto onde se apresenta o protagonista masculino, HCE, (con)fundido com o castelo de Howth, monumento emblemático da cidade de Dublin: “riverrun, past Eve and Adam’s, from swerve of shore to bend of bay, bring us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs” (FW 3, meus sublinhados).

Ler *Murphy* e *Finnegans Wake* implica, pois, necessariamente refletir sobre Murphy, ALP e HCE em diferentes vertentes. A seleção dos três espaços supramencionados – o espaço social, o espaço do corpo e o espaço psicológico – pretende orientar esta reflexão, partindo do exterior para o interior e do global para o particular, isto é, partindo do espaço em que o sujeito (literalmente e figurativamente) se move e em que interage com outros agentes, o espaço social, que, neste contexto, inclui o espaço topológico e o geográfico, para chegar ao espaço que lhe está mais intimamente reservado, o espaço psicológico. Estes são espaços especialmente problemáticos em *Murphy* e em *Finnegans Wake*: neste último, pela circunstância de nos encontrarmos no domínio do sonho que é, por regra, um território desregrado, fragmentado e propício a inúmeras metamorfoses; e em *Murphy*, pelo facto de o seu protagonista tender a refugiar-se no mundo da cogitação, recusando, em larga medida, o jogo social e até a sua própria corporalidade. Paradoxalmente, a riqueza mental das personagens de Joyce e de Beckett, capazes de congregiar entidades, tempos e espaços muito diversos, poderá levar à conclusão de que o espaço psicológico é, na verdade, tão ou mais englobante e “público” do que o espaço social.

Por imperativos de organização, cada capítulo surgirá subordinado a um espaço que se constituirá como tema central de reflexão em ambos os textos. Porém, sendo a fluidez, a justaposição e a simultaneidade três características centrais dos espaços, tornar-se-á impossível tratar cada um deles como categorias estanques, pelo que haverá momentos de sobreposição em que as fronteiras parecerão porventura demasiado ténues. Como explica Kirby: “Interactions in social space bring into articulation psychic

frontiers and bodily surfaces, social and discursive outlines, and the seams of the fabric of physical spaces” (*idem* 15).

De todo o modo, o primeiro capítulo desta dissertação, inspirado numa curiosa expressão *wakeana* (FW 160), intitula-se “*Trespassing on the space question: Cruzamentos entre o Público e o Privado*” e trata, sobretudo, do espaço social e daquela que é, não raras vezes, fonte de muitos conflitos nos textos de Joyce e de Beckett: refiro-me à intromissão do espaço público no espaço privado, e vice-versa. Através de estudos recentes de filósofos e sociólogos como Žižek, Bauman, Lipovetsky, entre outros, pretende-se começar por refletir sobre aquela que parece ser uma inversão nas relações entre público e privado, isto é, sobre a forma como o privado tem vindo a “colonizar” (Bauman 2005: 37) o espaço público, ao contrário do que acontecia na antiguidade clássica, por exemplo, e nas consequências deste processo para ambos os espaços. Por outro lado, ver-se-á como a Irlanda e, muito particularmente, a cidade de Dublin assumem especial importância nesta justaposição entre público e privado, surgindo muitas vezes, nos romances de Joyce e de Beckett, como uma personagem central, somando-se a um conjunto de circunstâncias e protagonistas que favorecem, entre outras coisas, o surgimento de diferentes espaços heterotópicos.

No segundo capítulo, “*An agony of perceivedness: Nos Interstícios entre Corpo e Mente*”, o tema central é a tensão latente entre o espaço do corpo e o espaço da mente. Estudiosos como Bauman (2005: 39) ou Lipovetsky (1983: 58) consideram que também neste caso se deu uma inversão de valor, e de valores, com o corpo a assumir maior protagonismo do que a mente na contemporaneidade. Todavia, as personagens beckettianas, em geral, e Murphy, em particular, padecem de um certo “prurido racionalista” (M 115) que as leva a desconfiar intensamente do corpo, das suas funções e necessidades mais elementares e, principalmente, dos seus nefastos efeitos sobre a mente. Pelo contrário, em *Finnegans Wake*, um texto profundamente híbrido a vários níveis, a dificuldade não se encontra na articulação entre corpo e mente, mas na capacidade de distinguir claramente o que pertence a cada um dos espaços.

No terceiro capítulo, intitulado “*Este intervalo que existe entre mim e mim: Consciente vs. Inconsciente*”, abandona-se o espaço do corpo para se considerar, sob o mote de Pessoa (1991: 62), o espaço psicológico e o modo como Joyce e Beckett representam o consciente e o inconsciente, dois mundos mentais distintos, sujeitos a inúmeras interações e mútuas distorções. Ver-se-á como a psicanálise (nomeadamente através dos trabalhos de Freud e de Jung) e o pensamento de diversos filósofos (tais

como Bruno, Descartes, Espinosa, Berkeley, Vico, Schopenhauer, entre muitos outros) inspiraram o trabalho literário dos dois escritores que mais do que perfilhar teorias procuraram desconstruí-las, recorrendo para tal, invariavelmente, ao humor.

Finalmente, na conclusão, e depois de se ter refletido sobre diferentes espaços em *Murphy* e em *Finnegans Wake*, refletir-se-á, brevemente, sobre o espaço que Joyce e Beckett e as respetivas obras ocupam atualmente na academia e no panorama literário em geral, e na influência que poderão vir ainda a ter na produção literária futura.

# Capítulo 1

## Capítulo 1 |

### *Trespassing on the space question:*

### **Cruzamentos entre o Público e o Privado**

My heeders will recoil with a great leisure how at the outbreak before trespassing on the space question where even michelangelines have fooled to dread I proved to mindself as to your sotisfiction how his abject all through [...] is nothing so much more than a mere cashdime [...], for this graded intellecttuals dime is cash and the cash system [...] means that I cannot now have or nothave a piece of cheeps in your pocket at the same time [...] or not have seemaultaneously sysentangled themselves, selldear to soldthere, once in the dairy days of buy and buy.

James Joyce, *Finnegans Wake*

## **I. Introdução**

A coexistência, nem sempre pacífica, da vida pública e da vida privada marca a cultura e a literatura ocidentais desde a sua génese. Todavia, o lugar e a importância atribuídos a cada um destes espaços têm sofrido grandes transformações ao longo dos tempos. Com efeito, como sublinha João Pissarra Esteves, na entrada dedicada ao tema, em *Dicionário de Filosofia Moral e Política*,

A relação Público-Privado [...] tem na sua forma uma extraordinária variabilidade ao longo dos tempos: quanto ao conteúdo conferido a cada um dos conceitos, em diferentes épocas e sociedades, e também quanto ao modo como a sua linha de fronteira foi sendo sucessivamente definida e alterada. (Esteves s/ d.: s/ pág.)

Assim, o espaço público clássico, por exemplo, estava intimamente ligado à esfera política, ao contrário da casa que se assumia como o espaço privado por excelência. Não

obstante, esta divisão não impedia constantes intromissões de um espaço sobre o outro como dão conta, aliás, variadíssimos textos da Tragédia Grega. A *Oresteia* de Ésquilo, composta pelas tragédias *Agamémnon*, *Coéforas* e *Euménides*, é certamente um bom exemplo das consequências funestas resultantes de uma deficiente separação entre a vida pública e a vida privada.

Em *Agamémnon*, Clitemnestra, de luto, expressa a sua revolta pela morte da filha Ifigénia, sacrificada por Agamémnon, seu pai, para agradar aos deuses<sup>23</sup> e conquistar ventos favoráveis:

E, quando, ao sopro de mudança dum vento ímpio, impuro, sacrílego, o seu espírito se dobrou ao jugo da necessidade, então ele assumiu um pensamento capaz de todas as audácias. Pois a demência funesta, que é a primeira causa dos nossos males, inspira aos mortais ousadia com os seus vergonhosos conselhos. Foi assim que ele teve a coragem de sacrificar a sua filha, como meio de promover uma guerra destinada a vingar o rapto duma mulher, como um rito preliminar, celebrado à partida das naus. (*Agamémnon* 219-227)

Movida pelo desejo de vingar a morte da filha, perpetrada pelo próprio pai, Clitemnestra mata o marido. Esta mulher não conseguia aceitar que uma guerra ou qualquer outro assunto do foro público pudesse justificar o sacrifício de uma jovem inocente – a “dor mais cara das [suas] entranhas” – a quem, acima de tudo, a ligavam laços de sangue e de amor:<sup>24</sup>

Hoje condenas-me ao exílio e votas-me ao ódio dos cidadãos e às maldições populares. Mas não tomaste então nenhuma atitude contra este homem, quando ele, despreocupado, como se se tratasse da morte de uma ovelha, saída da multidão dos seus rebanhos bem penteados, sacrificou a sua própria filha, a dor mais cara das minhas entranhas, para encantar os ventos da Trácia. (*Agamémnon* 1412-1418)

---

<sup>23</sup> A perfídia dos deuses, tão sedentos de sangue inocente como os demais vilões mortais, justifica a comparação que é feita por Gonçalo M. Tavares em *Uma Viagem à Índia*: “Note-se que a principal diferença entre homens / e eventuais deuses é evidente / e relaciona-se, em primeiro lugar, com o sítio / que cada um ocupa. / Assim, os homens poluem de baixo para cima, / exactamente como as fábricas, / enquanto os deuses poluem de cima para baixo, / como uma vizinha desajeitada ou porca que do 5.º andar / atira água suja sobre o passeio. / Depois há ainda outras qualidades de uns e de outros, / mas que, no fundo, são pormenores” (Tavares 2010: 76).

<sup>24</sup> Neste ponto, a tragédia de Ésquilo parece antecipar trabalhos recentes na área da psicologia. Refiro-me, por exemplo, ao trabalho desenvolvido pela psicóloga americana Carol Gilligan no domínio da Ética e, mais concretamente, de uma ética feminista, também designada por “Ethics of Care”. Gilligan problematiza a diferente forma como homens e mulheres se relacionam com os princípios éticos, particularmente na sua articulação com o conceito de “justiça”. O seu estudo mais conhecido intitula-se *In a Different Voice* e foi publicado em 1982.

Como observa Sarah Pomeroy, num interessante ensaio intitulado “Images of Women in the Literature of Classical Athens”, a *Oresteia* evidencia uma clivagem na forma como as mulheres e os homens de Atenas entendiam os interesses públicos e políticos e os assuntos da vida privada:

[The *Oresteia*] “makes clear [that] a city-state such as Athens flourished only through the breaking of familial or blood bonds and the subordination of the patriarchal family within the patriarchal state. But women were in conflict with this political principle, for their interests were private and family-related. (Pomeroy 1998: 217-8)<sup>25</sup>

No período Isabelino, também as tragédias de Shakespeare continuam a dar conta das consequências dramáticas decorrentes do imiscuir da vida pública na vida privada. Poder-se-ia ilustrar a afirmação anterior com exemplos retirados de qualquer uma das tragédias shakespearianas, mas *Titus Andronicus*<sup>26</sup> será, porventura, o texto mais fértil.

Em *Titus Andronicus*, encontramos novamente a confluência de fatores mencionados por Sarah Pomeroy relativamente à cidade-estado de Atenas. Com efeito, a predominância, na Roma Antiga, de um estado patriarcal e as constantes justaposições entre a vida pública e a vida privada estão na origem da tragédia. Se este sistema patriarcal retira às mulheres poder de afirmação pessoal e de afirmação das suas vontades, como afirma Alexander Leggatt (2005: 27), ele força-as igualmente a lutar com as armas dos poderes dominantes. É assim que Tamora se transforma no duplo de Titus.<sup>27</sup> Ambos desejam ardentemente o poder; ambos se regem pelas mesmas regras e códigos; e ambos esperam obediência incondicional por parte dos filhos que não hesitam em sacrificar quando o seu estatuto, a sua honra e, sobretudo, o seu orgulho são postos em causa.

No entanto, não é apenas à prevalência do patriarcado ou à predominância da vida pública sobre a vida privada que deve ser imputada a responsabilidade pela tragédia em *Titus Andronicus*; a estes dois fatores há ainda a acrescentar o desejo de vingança

---

<sup>25</sup> Reconhecendo a orientação das mulheres para a preservação do universo familiar, Gonçalo M. Tavares apresenta, em *Uma Viagem à Índia*, a maternidade como uma das instituições basilares da sociedade: “Mas falemos seriamente sobre a maternidade. / A maternidade funciona: se fizermos a contabilidade / do século anterior, é de longe a instituição / que menos falhas apresenta. Em tempos de crise e tragédia / é às mães que se entregam os alimentos / para serem dados aos filhos. / O pai, em situações extremas, come a comida da família. / Só as mulheres são, pois, humanas. A outra parte da cidade/ é um mamífero” (Tavares 2010: 198).

<sup>26</sup> Doravante, todas as citações referentes a *Titus Andronicus* serão identificadas pelas iniciais TA e a respetiva página ou páginas, no caso da introdução, e pelo acto, cena e versos no caso da peça.

<sup>27</sup> Sobre este assunto, ver Green 1989: 317-326.

resultante de uma sensação de impunidade reinante, ou, por outras palavras, da sensação de que a Justiça não funciona e, quando funciona, em tudo se assemelha à própria vingança. Isto é verdade tanto na antiga Roma, onde se desenrola a ação de *Titus Andronicus*, como na era Isabelina, em que se produziavam sentenças tão cruéis e, muitas vezes, injustas como aquela a que é submetido Alarbus, filho de Tamora, por influência direta de Titus:

That he should be conveyed to the Place from whence he came, and from thence to the place of Execution, and there to be hanged until he were half dead, his Members to be cut off, his Bowels to be cast into Fire, his Head to be cut off, his Quarters to be divided into four several parts, and to be bestowed in four several Places. (TA 23-24)

**Lucius**

Away with him, and make a fire straight,  
And with our swords upon a pile of wood  
Let's hew his limbs till they be clean consumed.  
(TA I.1.130-132)

A primeira citação constitui parte de uma sentença proferida em 1589, em Inglaterra, a um nobre acusado de traição. Como se depreende da leitura deste excerto, a sentença real, histórica, recordada por Jonathan Bate na sua introdução a *Titus Andronicus*, é em tudo semelhante a que é ditada a Alarbus no universo ficcional da tragédia. Da comparação entre as duas ressalta a noção de que a Justiça, baluarte da civilização e garantia da ordem pública, se limita a reproduzir as armas e o vocabulário de horror da mais elementar vingança. A verdade é que, no texto de Shakespeare, o filho de Titus, assim vingado pela lei de Roma, morreu num contexto de guerra, e é certo que, se tivesse tido a oportunidade, poderia a história inverter-se e ter sido ele a matar um dos filhos de Tamora. A diferença é que neste caso não seria condenado à pena capital, como aconteceu a Alarbus, mas sim considerado um herói. Para lá de qualquer ímpeto de justiça, Titus é movido pelo desejo de vingança e regido pela velha máxima da lei de talião – “olho por olho, dente por dente” –, aqui transformada em “a morte de um filho pela morte de outro”. Tamora não fará mais do que imitar as ações e os métodos de Titus, embora sem o apoio tácito ou explícito da lei.

Tendo como cenário a Grécia Antiga ou a Inglaterra de Shakespeare, a literatura tem demonstrado que as fronteiras do espaço público e do espaço privado são profundamente permeáveis a invasões de um sobre o outro, e muito especialmente do público sobre o privado. Um salto até aos séculos XX e XXI, que se revestem de



particular interesse para este estudo, permitir-nos-á investigar se esta permeabilidade se mantém e se o papel predominante do espaço público ainda se verifica.

Manter o espaço público e o espaço privado como categorias estanques era uma impossibilidade no passado, tal como continua a ser no presente. E é até mesmo questionável se uma tal separação seria de algum modo desejável. O problema não está propriamente nas suas constantes justaposições, mas sobretudo na sua deficiente articulação, um conceito que, como refere João Pissarra Esteves, a dada altura, se coloca no centro da questão:

A relação Público-Privado estabelece-se como oposição destes domínios, no sentido em que cada um deles passa a definir uma esfera própria de experiência, cada qual com o seu *ethos*, que proporciona (e impõe) a cada indivíduo determinados quadros programáticos e axiológicos [...]. Na modernidade, porém, à oposição dos dois domínios [...] vem juntar-se um novo sentido: a sua articulação. [...] No processo de desenvolvimento da modernidade, a relação tensional entre estes dois domínios deixa transparecer uma certa ascendência do Privado sobre o Público [...]. (Esteves s/d.: s/ pág.)

Esta “ascendência do Privado sobre o Público” dá origem a novos debates sobre os limites de cada um dos espaços e as regras subjacentes à sua interação. Curiosamente, se, no passado, existia quem, à semelhança de Clitemnestra ou Tamora, denunciasses as consequências nefastas resultantes da supremacia da esfera pública e política sobre a esfera da vida privada, na contemporaneidade, diversos movimentos de emancipação, feminina, mas não só, reclamam, como o *slogan* “The personal is political” indica (cf. Fand 1999: 23), exatamente a abertura do universo privado ao público para que situações de injustiça, discriminação e silenciamento não sejam perpetuadas *ad infinitum*.<sup>28</sup>

A verdade é que no presente, como no passado, a instabilidade das fronteiras mantém-se e a tendência é para que as características de cada um dos espaços se continuem a impor ao outro. Com efeito, mesmo que exista hoje, de facto, um qualquer domínio da vida privada sobre a vida pública, as normas que as regem são, como observa Slavoj Žižek, em tudo semelhantes:

---

<sup>28</sup> “À luz deste *telos* de emancipação, precisamente, ganham sentido algumas das mais recentes controvérsias em torno do Público e do Privado, como seja a contestação do traçado das suas fronteiras – por parte dos discursos feministas, por exemplo, e de muitas outras formas de identidade marginalizadas que recusam o “privado” como sinónimo de silenciamento compulsivo.” (Esteves s/d.: s/ pág.)

[Q]uando procuramos preservar a esfera íntima e autêntica da vida privada contra as investidas da troca pública “alienada”, é a própria vida privada que se torna uma esfera totalmente instrumentalizada, objectivada e mercantilizada. Hoje, o retiro para a vida privada implica a adopção das fórmulas de autenticidade privada propaladas pela nova indústria cultural – das lições de iluminação espiritual às últimas modas culturais, passando pela prática regular do *jogging* ou do culturismo. (Žižek 2006: 49)

Se a vida privada se encontra submetida às regras da sociedade de consumo, a vida pública parece ter sido, em grande medida, privatizada. De facto, em plena “modernidade líquida”<sup>29</sup> – metáfora escolhida por Zygmunt Bauman para definir a contemporaneidade – assistimos a uma inversão de papéis que conduz à sobrevalorização do privado em detrimento do público, ou a uma sobrevalorização do indivíduo sobre a comunidade, como sugere Bauman:

[T]he concerns and preoccupations of individuals *qua* individuals fill the public space to the brim, claiming to be its only legitimate occupants, and elbow out from the public discourse everything else. The ‘public’ is colonized by the ‘private’; ‘public interest’ is reduced to curiosity about the private lives of public figures, and the art of public life is narrowed to the public display of private affairs and public confessions of private sentiments (the more intimate the better). ‘Public issues’ which resist such reduction become all but incomprehensible. (Bauman 2005: 37)

Bauman acrescenta, por isso, que é o espaço público e não o privado que necessita de ser salvo nesta época de fluidez, onde não cabem já as revoluções, nem os grandes líderes (*idem* 5, 30).<sup>30</sup> Nesta fase privatizada ou líquida da modernidade, cada indivíduo deve reconhecer em si o potencial necessário para realizar tudo a que se pressupuser, mas, no caso de falhar, a responsabilidade pelo percurso e pelo resultado é inteiramente sua. Cabe, por isso, ao indivíduo enfrentar os seus problemas, falhas e ansiedades sozinho, sem que haja já um *Big Brother* para culpar (*idem* 10). Esta ausência de referências de poder e de controlo é tão “libertadora” quanto portadora de ansiedade. Diz Bauman: “The unprecedented freedom which our society offers its members has arrived [...] together with unprecedented impotence” (2007: 19). No mesmo sentido já se havia pronunciado Lipovetsky que em *A Era do Vazio: Ensaio sobre o*

<sup>29</sup> São sinónimos de “modernidade líquida”, para Bauman, os conceitos de “pós-modernidade” e “segunda modernidade”, este último introduzido por Ulrich Beck nos anos 90 do século XX (Bauman 2005: 6, 10).

<sup>30</sup> Esta fluidez associada à “modernidade líquida” é, de resto, condizente com a vivência de uma época do espaço (cf. Foucault 1967). Recorde-se que, como sublinha Kirby, uma das principais características do “espaço” (por oposição ao conceito de “lugar”) é, precisamente, a sua fluidez: “If place is organic and stable, space is malleable, a fabric of continually shifting sites and boundaries” (Kirby 1996: 19).

*Individualismo Contemporâneo* reconhece que o “indivíduo, encerrado no seu *ghetto* de mensagens, enfrenta doravante a sua condição mortal sem qualquer apoio «transcendente» (político, moral ou religioso)” (Lipovetsky 1983: 58). Novas interações surgem e talvez assim se explique, por exemplo, a emergência, no mundo virtual da Internet, de tantas redes sociais que tornam rápido, fácil e aparentemente indolor partilhar sentimentos e acontecimentos íntimos, adicionar e eliminar amigos, apagar e começar tudo de novo. Na “modernidade líquida”, não são já as grandes causas que movem os indivíduos a comunicar, mas a vontade de legitimar interesses e medos (também eles, na esmagadora maioria das vezes, fluidos e passageiros) através da sua ratificação por outrem:

What prompts them to venture onto the public stage is not so much the search for common causes and for the ways to negotiate the meaning of common good and the principles of life in common, as **the desperate need for ‘networking’**. (Bauman 2005: 37, meu sublinhado)

For the individual, public space is not so much more than the giant screen on which private worries are projected without ceasing to be private or acquiring new collective qualities in the course of magnification [...]. (*idem* 39-40)

Esta “necessidade desesperada de estar em rede” relaciona-se intimamente com a vivência de uma época marcada pelas problemáticas do espaço, como anunciava Foucault, em “Of Other Spaces”: “[T]he anxiety of our era has to do fundamentally with space [...]”; “We are at a moment. I believe, when our experience of the world is less that of a long life developing through time than that of a network that connects points and intersects with its own skein” (Foucault 1967: s/ pág.). Agora que o *Big Brother* parece já não estar à espreita nem à escuta são os indivíduos que procuram a toda a hora os holofotes, os ecrãs e os microfones como se deles dependesse a sua felicidade e até mesmo a sua existência.

Na procura de definir a época em que vivemos, Gilles Lipovetsky e Jean Serroy adotam uma outra designação: falam de uma “cultura-mundo”. Todavia, esta “cultura-mundo” ou “hipermodernidade” é em tudo semelhante à “modernidade líquida” de Bauman, sendo descrita, por exemplo, como “pós-revolucionária”, “hipercapitalista” e profundamente “ansiógena” (Lipovetsky e Serroy 2008: 18, 19, 30). O aspeto em que as teorias de Lipovetsky e Serroy, por um lado, e as de Bauman e Žižek, por outro, divergem é neste abraçar inequívoco da tecnologia. De facto, Lipovetsky e Serroy

reconhecem que os indivíduos são facilmente tentados pelo digital, essa “máquina de dessocialização e de desencarnação dos prazeres que destrói o mundo sensível, bem como as relações humanas tácteis” (*idem* 57), mas não estão tão certos de que este universo seja apelativo para todos ao ponto de se poder decretar, como Bauman (2005: 10) e Žižek (2008: 169) fazem, um tempo pós-orwelliano ou pós-panótico:

A tudo isto vêm somar-se as inquietações relacionadas com as possibilidades de vigilância sem precedente que a tecnologia das telecomunicações permite e que são exemplificadas pela multiplicação das câmaras de videovigilância nas cidades, bem como pelas inúmeras informações reunidas sobre os consumidores, graças à *web*. É por isso que alguns denunciam o desenvolvimento dum *Big Brother* electrónico, dum universo orwelliano em que os tele-ecrãs e a *web* permitem espiar os actos e os gestos mais ínfimos dos cidadãos e dos consumidores. (Lipovetsky e Serroy 2008: 58)

Desde as primeiras décadas do século XX que uma série de inovações tecnológicas, como, por exemplo, o telefone, e mais recentemente a Internet, têm vindo a mudar definitivamente a nossa perceção do tempo e do espaço e, com ela, impreterivelmente também, as relações humanas e a delimitação das sempre instáveis fronteiras do público e do privado. Como explica David Harvey, já no início do século XX: “Public time was becoming ever more homogeneous and universal across space. [...] The more than 38 billion telephone calls made in the United States in 1914 emphasized the power of intervention of public time in daily and private life” (Harvey 1990: 266-267). Na literatura do século XX, também *Murphy* e *Finnegans Wake*, textos oriundos da primeira metade do século, dão amplamente conta desta tensão entre espaço público e privado, sendo que a intervenção de um espaço sobre o outro assume diversas configurações que serão abordadas ao longo deste capítulo.

Assim, serão objeto preferencial de análise, em *Finnegans Wake*, dois momentos centrais que, sendo apenas parte do todo *wakeano*, reproduzem de modo exemplar a forma como as múltiplas tensões entre público e privado fazem evoluir a trama narrativa, nomeadamente através do boato. Refiro-me concretamente ao capítulo VIII da parte I de *Finnegans Wake* (196-216), o célebre episódio em que as lavadeiras comentam a vida de Anna Livia Plurabelle, e ao capítulo III da parte II (309-382), que retrata essencialmente as peripécias de HCE no *pub* e que inclui também o seu julgamento.

No que concerne *Murphy*, esta reflexão sobre as confluências e disjunções entre público e privado apresentar-se-á sobretudo sustentada na interação, ou na falta de

interação, da personagem principal do romance com a sociedade em que se insere ou à qual se procura subtrair. É preciso não esquecer que, tal como se poderá depreender da leitura de um qualquer texto da trilogia escrita por Beckett, em francês, entre 1947 e 1950, Murphy é o primeiro numa sucessão, ou, se preferirmos, numa longa linhagem de “vagabundos” beckettianos:

10. Would we all meet again in heaven one day, I, my mother, my son, his mother, Youdi, Gaber, Molloy, his mother, Yerk, Murphy, Camier and the rest? (*Molloy* 162)<sup>31</sup>

But let us leave these morbid matters and get on with that of my demise, in two or three days if I remember rightly. Then it will be all over with the Murphys, Merciers, Molloys, Morans and Malones, unless it goes on beyond the grave. (*Malone Dies* 229)

All the Murphys, Molloys and Malones do not fool me. They have made me waste my time, suffer for nothing, speak of them when, in order to stop speaking, I should have spoken of me and of me alone. [...] I thought I was right in enlisting these sufferers of my pains. I was wrong. (*The Unnamable* 297)

Esta “tropa de lunáticos” (*The Unnamable* 302, minha tradução) inicia-se assim com Murphy que, no entanto, se destaca dos restantes pelos vínculos que ainda mantém com o mundo exterior ou pela voz própria que este Inominável, apesar de tudo, lhe reconhece: “I think Murphy spoke now and then, the others too perhaps, I don’t remember, but it was clumsily done, you could see the ventriloquist” (*The Unnamable* 342).

De resto, os temas e os espaços anunciados, quer em *Murphy*, quer em *Finnegans Wake*, são atravessados por um espaço que é transversal aos dois textos e aos dois autores; falo da Irlanda e, muito especificamente, da cidade de Dublin que, à semelhança das cidades visitadas por Marco Polo em *As Cidades Invisíveis*, também tem um dom: pode “andar-se por [ela] com o pensamento, [nela] perder-se, parar a apanhar fresco, ou fugir a correr” (Calvino 2009: 43).

“Fugir a correr” da Irlanda foi o que fizeram Joyce e Beckett<sup>32</sup> como que perfilhando o curioso verso de Álvaro de Campos sobre a Austrália: “É-se feliz na Austrália, desde

---

<sup>31</sup> Todas as citações da trilogia *Molloy*, *Malone Dies* e *The Unnamable* se reportam ao volume II da edição completa da obra de Samuel Beckett indicada na bibliografia (Grove, 2006).

<sup>32</sup> Curiosamente, Wylie, uma das personagens de *Murphy*, também verbaliza esta vontade latente de deixar a Irlanda: “It is always pleasant to leave this country [...]” (M 79).

que lá se não vá” (Pessoa 2002: 146).<sup>33</sup> Embora sem estar fisicamente em Dublin ou em qualquer outro lugar da Irlanda, Joyce e Beckett construíram uma ponte literária que lhes permitia ser “feliz” na Irlanda mesmo, ou sobretudo, sem lá ir.

Como sugere Barbara Gluck, em *Beckett and Joyce: Friendship and Fiction*, qualquer que fosse a sua morada, Joyce permaneceu sempre um “Dubliner”<sup>34</sup> e o seu exílio voluntário, longe de constituir somente um tema maior dos seus textos, era a própria condição para que eles pudessem ser escritos (Gluck 1979: 75). O lugar central de Dublin na vida e no imaginário literário do autor é, aliás, confessado pelo próprio:

To Jacques Mercanton [Joyce] described Ireland as ‘a wretched country, dirty and dreary, where they eat cabbages, potatoes, and bacon all year round, where the women spend their days in church and the men in pubs’. Then when his wife, Nora, protested, he smiled and said, ‘Dublin is the seventh city of Christendom, and the second city of the Empire. It is also third in Europe for the number and quality of its brothels. But for me it will always be the first city of the world.’ (Deane 2000: xxvii)

Quanto a Beckett, partilho inteiramente as palavras de Gluck quando ela afirma que: “Beckett’s attitude toward Ireland is at the same time more tolerant and less forgiving than Joyce’s” (Gluck 1979: 75). Embora a Irlanda e a sua capital tenham enformado sempre, de alguma maneira, os seus textos, seja na ficção narrativa, no texto dramático, na poesia, ou no ensaio, a verdade é que, ao contrário de Joyce, Beckett nunca se sentiu verdadeiramente um “Dubliner”. Poder-se-á contestar dizendo que o mal-estar beckettiano não remete exclusivamente para a sua condição de cidadão de Dublin ou da Irlanda, mas mais propriamente para a sua condição de cidadão do mundo. Ainda assim, e sem escamotear a relevância desta contra-argumentação, a verdade é que, ao afirmar, por exemplo, preferir Paris em guerra do que Dublin em paz, Beckett expressa

---

<sup>33</sup> O verso encerra o poema “Oxfordshire”, datado de 4 de Junho de 1931.

<sup>34</sup> Na sua recente biografia de Joyce, Gordon Bowker sublinha o papel central de Dublin em toda a obra de Joyce, inclusivamente em *Finnegans Wake*: “Those who thought that in his *Work in Progress* he had deserted Dublin for a wider world, or even a wider underworld, had failed to understand the movement of Joyce’s mind. That city was and would ever remain his primary muse, the fulcrum around which everything revolved. He had acquired a painting of the Liffey from the artist Jack Yeats, W. B.’s brother, and a Liffey carpet, woven for him by Miss Monnier’s sister. When Eugene Sheehy and his wife visited Joyce one day, Sheehy recalled that ‘Everything in Joyce’s rooms spelt “Dublin” – paintings, sketches, that specially designed carpet’” (Bowker 2011: 376-377). Esta identificação inequívoca de Joyce com Dublin, e com a Irlanda, não é, todavia, incompatível com a universalidade dos seus textos, pelo que partilho inteiramente as palavras de Fritz Senn sobre as dificuldades e potenciais armadilhas críticas subjacentes à tentação de fixar o escritor ou os seus textos sob rótulos ou categorias exclusivas e/ou definitivas: “Paradoxically, the opposite of any valid statement is often just as true. Joyce may be the most Irish of all writers, but he is also the least Irish and can be appreciated with almost no knowledge of Ireland” (Senn 2005: 198).

claramente o seu desconforto face à sua cidade natal e um sentimento de alheamento que não se verifica, pelo contrário, em relação a Paris: “The ‘larger horizon’ was Paris. He felt at home there”, afirma Knowlson (1997: 274). A assumida preferência de Beckett por Paris parece, aliás, ter apoiantes, como se pode constatar em *Finnegans Wake*, num divertido excerto temperado por uma série de jogos de palavras relacionados com comida: “He even ran away with hunself and became a farsoonerite, saying he would far sooner muddle through the hash of lentils in Europe than meddle with Irrland’s split little pea” (FW 171).

Se para Joyce partir significava, sobretudo, procurar as condições materiais e artísticas necessárias para escrever sobre a Irlanda, para Beckett, partir era condição não apenas para poder criar, mas, acima de tudo, para ser:

How can one write here [Dublin], when every day vulgarises one’s hostility and turns anger into irritation & petulance? (Beckett 2009: 49)

I wish to God I were in Paris again, even Germany, Nuremberg, annulled in beer. [...]

I wonder could I work a job in London?

This tired abstract anger – inarticulate passive opposition – always the same thing in Dublin. (*idem* 55)

Este desconforto revelado por Beckett em inúmeras cartas terá reflexos na sua criação literária, contaminando os espaços ficcionais e infiltrando-se na corrente sanguínea de muitas das suas personagens. Como observa Helen Astbury, num ensaio intitulado “Samuel Beckett’s (linguistic) exile: continuity through separation”, nos dois primeiros romances de Beckett (*Dream* e *Murphy*), a Irlanda e a sua capital surgem pintadas através de cores escuras e palavras profundamente depreciativas que a autora atribui, em parte, à influência de Joyce:

These two novels are visibly inspired by Joyce, whom Beckett had met in Paris, both in terms of the innovative use of language and also in the extremely negative terms used to describe Ireland in general, and Dublin in particular. Beckett pours into these novels all the hatred for what he saw as a small-minded, Catholic country and city. The most mordant passage includes the creation of the Franco-Irish neologism “merdific”, no existing word in English seeming capable of containing all the contempt of this invention. (Astbury 2001: s/ pág.)

O neologismo “merdific”, a que Astbury se refere, é introduzido em *Dream* para “qualificar” a Irlanda: “Isn’t there enough green in this merdific island?” (*Dream* 157-158). São, aliás, muitas as referências, em *Dream*, ao verde da Irlanda e às chuvas que

para tal contribuem; e nem todas elas são tão sarcásticas e negativas como a anteriormente citada. Algumas, pela sua cadência, uso de palavras e musicalidade, remetem-nos de imediato para o universo ficcional de James Joyce. A título de exemplo, compare-se os excertos de *Dubliners* e de *Dream* que se seguem:

Yes, the newspapers were right: snow was general all over Ireland. It was falling on every part of the dark central plain, on the treeless hills, falling softly upon the Bog of Allen and, farther westward, softly falling into the dark mutinous Shannon waves. It was falling, too, upon every part of the lonely churchyard on the hill where Michael Furey lay buried. [...] His soul swooned slowly as he heard the snow falling faintly through the universe and faintly falling, like the descent of their last end, upon all the living and the dead. (D 255-256)

Even for Dublin, where seasonable weather is the exception rather than the rule, it was a rainy Xmas. [T]he rain fell in a uniform untroubled manner. It fell upon the bay, the champaign-land and the mountains, and notably upon the central bog it fell with a rather desolate uniformity. (*Dream* 239)

O primeiro excerto encerra, de forma lírica, o conto “The Dead” e com ele também a coletânea de textos dedicada por Joyce ao “estudo” dos habitantes de Dublin. Com o segundo excerto, Beckett anuncia o deixar cair do pano sobre um romance em que Dublin e a Irlanda contrariam, por vezes, as críticas ferozes formuladas, a espaços, por Beckett (e Joyce), oferecendo-se, em alternativa, uma visão muito mais romântica e, porventura, idealista da cidade e do país:

What would Ireland be, though, without this rain of hers. Rain is part of her charm. The impression one enjoys before landscape in Ireland, even on the clearest of days, of seeing it through a veil of tears, the mitigation of contour, to quote Chas’s felicitous expression, in the compresses of our national visibility, to what source can this benefit be ascribed if not to our incontinent skies? (*Dream* 240)

*Dream*, primeira experiência literária do jovem Beckett, revela, portanto, alguma ambivalência no tratamento do “chaosmos” (FW 118) irlandês e na imagem da Irlanda que é transmitida ao leitor.<sup>35</sup> Todavia, o texto só foi publicado em 1992 (após a morte do autor que, em vida, sempre recusou a sua publicação), pelo que se impõe perguntar se *Murphy*, primeiro romance de facto publicado e, de algum modo, autorizado por Beckett, revê ou partilha esta ambivalência face à Irlanda em geral e a Dublin em particular.

---

<sup>35</sup> Em *All That Fall*, uma peça para rádio escrita em inglês em 1956 e difundida pela BBC no ano seguinte, a ambivalência mantém-se e é expressamente verbalizada pela voz de uma típica irlandesa, Mrs. Rooney, “a lady in her seventies”: “It is suicide to be abroad. But [...] what is it to be at home? A lingering dissolution” (*All That Fall*, Beckett III: 156, 160).



## II. *Dear old indelible Dublin*: A Cidade por Samuel Beckett

Numa piada irlandesa, quando um motorista pergunta ao transeunte «como se vai daqui para Dublin», este responde-lhe: «se eu quisesse ir para Dublin, não partiria daqui».

Zygmunt Bauman, *Amor Líquido*

Se existem vários caminhos para chegar a Dublin, o mais rápido é certamente através das palavras tão estimadas por Joyce e tão temidas por Beckett. De facto, a presença da Irlanda no romance de Beckett surge desde logo implícita numa palavra, “Murphy”, que, servindo de título, anuncia, simultaneamente, o nome do protagonista desta tragicomédia de sabor irlandês, com cenário predominantemente londrino.

Para além do simbolismo inerente ao facto de ser um dos nomes irlandeses mais comuns, como recorda Barbara Gluck, a afinidade do nome Murphy com o contexto irlandês é igualmente sugerida por uma possível inspiração beckettiana no episódio “Eumaeus” de *Ulysses*, fortemente marcado pelo adensar da noite e as influências de Morfeu (“Morpheus”/“Murphy”), o deus que na mitologia grega vela pelo sono dos mortais: “Beckett’s magnetic if somewhat phlegmatic character, who delights in rocking himself into a trance and who finally falls asleep never to wake up, might be the result of unconscious associations on the part of his author with this episode of Joyce’s odyssey” (Gluck 1979: 71). Esta associação com o texto de Joyce é ainda reforçada pela circunstância de Murphy e Bloom, personagens principais de *Murphy* e *Ulysses*, respetivamente, serem descritos como detentores de uma mesma característica, designada, nos dois casos, por “surgical quality” (M 40, U 788).

Com efeito, quando Neary questiona Wylie sobre a natureza da atração intensa que Murphy invariavelmente desperta nas mulheres, este último, tropeçando, à semelhança de Murphy (e Beckett), na ineficácia das palavras para expressar, em toda a sua plenitude, os sentimentos, as qualidades e as falhas humanas, responde: ““It is his –’ stopping for want of the right word. [...] ‘His surgical quality,’ said Wylie. It was not quite the right word” (M 40).<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> Este reconhecimento da inadequação “da coisa dita” está também presente no extenso monólogo interior que enforma *A Paixão segundo G. H.*, um romance da escritora brasileira Clarice Lispector: “Será preciso coragem para fazer o que vou fazer: dizer. E me arriscar à enorme surpresa que sentirei

Para lá desta “qualidade cirúrgica”, outras semelhanças poderão ser apontadas entre Murphy e Bloom, como, por exemplo, o facto de, sendo reconhecidamente indivíduos comuns, de alguma forma até vulgares, assumirem, todavia, o papel de protagonistas nos respetivos romances. De resto, estes anti-heróis partilham ainda o desconforto que a sua simples presença ou menção provoca nos outros: Murphy em Mr. Kelly como se verá mais à frente, e Bloom em diversas personagens de *Ulysses*, mas sobretudo em Citizen que, enquanto voz de muitos irlandeses descontentes, procura dar rostos aos seus “inimigos”: “We want no more strangers in our house” (U 420). A pergunta que se impõe é o que faz do pacato e ordeiro Bloom – “the funniest man on earth” (U 612) – um inimigo. Em resposta a esta pergunta poder-se-ia dizer que, sendo judeu,<sup>37</sup> Bloom consubstancia para Citizen aquilo que Bauman refere como sendo, eventualmente, mais perturbador na relação com os judeus, isto é, a sua “transversalidade incómoda”: “Para os vivos, o judeu é um homem morto; **para os naturais do país, um estrangeiro e um vagabundo**; para os pobres e os explorados, um milionário; **para os patriotas um homem sem pátria**; para todas as classes, um rival odiado” (Bauman 2007: 223, meus sublinhados). Em alternativa ao conceito de “transversalidade incómoda”, introduzido por Bauman, poder-se-ia dizer que Bloom é visto por Citizen como um “sujeito tóxico” (Žižek 2009a: 57). Žižek toma esta expressão emprestada a duas obras mais ou menos recentes – *Toxic People* (1995), de Lillian Glass, e *Emotional Vampires: Dealing With People Who Drain You Dry* (2002), de Albert J. Bernstein –, mas expande-a para lá do universo das relações interpessoais, explicando que

um «sujeito tóxico» poderá ser um imigrante atingido por uma doença mortal que deveria ser posto de quarentena, um terrorista cujos planos assassinos é necessário prevenir e que deveria estar em Guantánamo, um ideólogo fundamentalista que deveria ser reduzido ao silêncio porque propaga o ódio, ou uma figura parental, ou de sacerdote, ou de professor que abusa de crianças e as corrompe. (Žižek 2009a: 58)<sup>38</sup>

---

com a pobreza da coisa dita. Mal a direi, e terei que acrescentar: não é isso, não é isso!” (Lispector 2010 [1964]: 16).

<sup>37</sup> Como sugere Laurent Milesi, num ensaio intitulado “In-Law and Out-Lex: Some Linguistic Aspects of “Barbarity” and Nationalism in *Ulysses* and *Finnegans Wake*”, Bloom e HCE partilham o mesmo estatuto ambíguo nos respetivos textos: “A travelling salesman and wandering Jew, and like the later Earwicker of foreign origin but implanted on Irish soil, Bloom enjoys a mixed status that plies between nativeness and foreignness which Joyce had seen as the positive feature of the original cultural patchwork of his country in an early essay which the citizen is ironically made to quote, “Ireland, Island of Saints and Sages” (l. 1642)” (Milesi 1997: 58).

<sup>38</sup> Relativamente aos judeus, Žižek destaca as diferenças entre o antissemitismo muçulmano e o fascismo europeu: “Para os nazis, os judeus eram um povo nómada/sem Estado/desenraizado que corrompia as sociedades em que vivia; nessa medida, numa perspectiva nazi, um Estado de Israel era uma solução

Por outro lado, se *Murphy* pode ser resumido pela fórmula “a morte de um ninguém” (“a nobody”), como afirma C. J. Ackerley (2010 [2004]: 15), *Finnegans Wake*, através dos seus dois protagonistas, HCE e ALP, pode ser apresentado como um sonho plural de alguém que representa toda a gente: “Here Comes Everybody” (FW 32); “In the name of Annah the Allmaziful, the Everliving, the Bringer of Plurabilities [...]” (FW 104). E se outras afinidades não existissem, uma coisa uniria ainda, indelevelmente, as personagens de Joyce e Beckett: “The Hibernian Metropolis” (U 147), a incontornável cidade de Dublin.

Em “Beckett’s English Fiction”, John Pilling defende que, ao contrário de Londres, Dublin não passa de um espaço spectral e distante – “a shadowy elsewhere” (Pilling 1994: 33) – em *Murphy*, mas a verdade é que, no romance de Beckett, Dublin e Londres dividem o protagonismo.<sup>39</sup> O quarto capítulo do romance (M 29-40), por exemplo, é totalmente centrado em Dublin com múltiplas referências geográficas, culturais e históricas, tais como a estátua de Cuchulain, o Edifício dos Correios ou a Revolta da Páscoa de 1916: “In Dublin a week later, that would be September 19th, Neary minus his whiskers was recognized by a former pupil called Wylie, in the General Post Office contemplating from behind the statue of Cuchulain” (M 29). Em contrapartida, o quinto capítulo (M 41-65), manifestamente mais longo, acompanha, como observa Ackerley, o périplo de Murphy pelas ruas de Londres na sua controversa procura de emprego: “In this chapter the big theme is JOB, and close observation of the physical realities of the mercantile gehenna is critical; the London scene is surveyed meticulously to contrast its big buzzing confusion with the little world of the mind” (Ackerley 2010 [2004]: 82).

---

possível – e não é surpreendente que, antes de se decidirem a exterminá-los, os nazis tenham ponderado a ideia de darem aos judeus um território onde eles pudessem formar um Estado (os lugares considerados variaram, entre Madagáscar e a própria Palestina). Para os actuais árabes «anti-sionistas», pelo contrário, é o *Estado* de Israel o problema, e por isso alguns de entre eles reclamam a destruição desse Estado e o regresso dos judeus à sua anterior condição nómada e sem Estado” (Žižek 2009a: 89). Ver também Žižek 2009b: 65, 92.

<sup>39</sup> Poder-se-á dizer que, também em *Finnegans Wake*, Dublin divide o protagonismo com uma outra cidade, cara a Joyce e a Beckett:

Paris,  
1922-1939.

(FW 628)

Mas enquanto o trabalho realizado (pelo autor) em Paris está fechado, como indica, aliás, a pontuação (cf. Slote 1996: 118), para Dublin a história/História continua, a cada nova leitura, com cada novo leitor.

É sobre Londres que o sol nasce no romance – “The sun shone, having no alternative, on the nothing new.” (M 3) – e é também sobre Londres que ele acaba por se pôr como que respondendo aos apelos dos guardas do parque onde se encontram Celia e Mr. Kelly (seu avô), numa espécie de quadro final: “The wail of the rangers came faintly out of the east against the wind. *All out. All out. All out*” (M 168).

Porém, se o sol nasce sobre Londres, ele nasce também sobre Murphy, um irlandês de Dublin, enquanto este quadro final londrino é invadido pela memória da Irlanda evocada por Celia, também ela irlandesa (M 167). Pelo meio ficam ainda um conjunto de analepses e de planos paralelos que desviam, de forma recorrente, o foco da narrativa para a Irlanda, nomeadamente através do passado de Murphy como estudante da Academia Pitagórica de Neary, em Cork, e das muitas alusões ou referências diretas a Dublin, cidade em que Murphy deseja obstinadamente ser enterrado (M 161).

Em *Murphy*, há, por conseguinte, dois elencos de personagens: um que inicia o romance em Londres (e que inclui Murphy, Celia, Mr. Kelly, Miss Carridge, entre outros) e um que se encontra em trânsito da Irlanda para a Inglaterra (Cooper, Neary, Wylie e Miss Counihan) com destino a Londres e ao encontro de Murphy que nunca chegarão a encontrar com vida (excetuando Cooper, contratado pelos restantes para procurar e vigiar todos os movimentos de Murphy). A aproximação progressiva do percurso dos dois elencos vai sendo representada pelo próprio texto que sintetiza num mesmo parágrafo a ação dos dois:

The little scene was over, if scene it could be called. There was a long silence, Celia forgiving Murphy for having spoken roughly to her, Miss Counihan, Wylie and Cooper breaking their fast on the Liverpool-London express. Murphy got up and began to dress with care. (M 85)

A grande ironia reside no facto de Murphy, apreciador declarado do pequeno mundo da mente que o leva a recusar quase todas as normas de socialização, ser a companhia desejada por um grupo tão alargado de outras personagens, animadas por diferentes motivações:

Murphy then is actually being needed by five people outside himself. By Celia, because she loves him. By Neary, because he thinks of him as the Friend at last. By Miss Counihan, because she wants a surgeon. By Cooper, because he is being employed to that end. By Wylie, because he is reconciled to doing Miss Counihan the honour, in the not too distant future, of becoming her husband. **Not only did she stand out in Dublin and in**

**Cork as quite exceptionally anthropoid, but she had private means.** (M 121, meu sublinhado)<sup>40</sup>

As mudanças que a passagem de Dublin para Londres provoca no segundo elenco de personagens são, contudo, visíveis nos seus mais ínfimos pensamentos, sentimentos e comportamentos. Veja-se como a apreciação que Wylie faz de Miss Counihan, por exemplo, muda completamente devido a esta alteração na sua perspectiva espacial; uma mudança particularmente evidente se se comparar o final do excerto supratranscrito com o que se segue:

Wylie protested bitterly against this cruel treatment, which suited him down to the muck. For Miss Counihan was not one of those delights peculiar to London, with which he proposed to indulge himself up to the hilt and the utmost limit of her liberality. It was only in Dublin, where the profession had gone to the dogs, that Miss Counihan could stand out as the object of desire of a man of taste. **If Neary had not been cured of her by London, he was less than a man, or more than a saint. Turf is compulsory in the Saorstat, but one need not bring a private supply to Newcastle.** (M 118, meu sublinhado)

Efetivamente, nem Miss Counihan nem Dublin saem beneficiadas do excerto precedente: Miss Counihan porque é considerada uma “beleza” menor, facilmente ultrapassada pelas mulheres (ou as prostitutas) de Londres; e Dublin porque tem de se contentar com esta inferioridade. Miss Counihan é mesmo comparada à relva irlandesa, obrigatória e inevitável na Irlanda (“in the Saorstat”),<sup>41</sup> mas absolutamente dispensável em Inglaterra, onde os pontos de interesse são outros e a oferta claramente mais diversificada.

Esta importância do espaço “cidade” no romance leva Ackerley a definir *Murphy* como uma “Comédia de Cidade”, na linha de *Ulysses*, por exemplo:

At some point [...], the action of *Murphy* was reconceived in terms of a City Comedy, and a decision taken to “Londonize” the novel [...]. Beckett had

---

<sup>40</sup> Das cinco pessoas que anseiam por Murphy, Neary é, porventura, o caso mais curioso dado que este desejo/necessidade aparece inscrito no seu próprio nome. “Neary” é, com efeito, um anagrama de “yearn” que, por seu turno, é um sinónimo de “ter saudades”, “ansiar”, “desejar vivamente”, exatamente o que Neary sente em relação a Murphy: “He writhed on his back in bed, yearning for Murphy as though he had never yearned for anything or anyone before. [...] There seems really very little hope for Neary, he seems doomed to hope unending. He has something of Hugo. The fire will not depart from his eye, nor water from his mouth, as he scratches himself out of one itch into the next, until he shed his mortal mange, supposing that to be permitted” (M 120).

<sup>41</sup> “Saorstát Éireann”, ou Estado Livre Irlandês, foi a designação adotada pelos irlandeses para identificar o país no seguimento da sua independência da Inglaterra, em 1922. A partir da Constituição de 1937 o nome do país passou a ser simplesmente Irlanda.

written for his own delectation as much as anybody's, but the example of *Ulysses* could hardly be ignored. He probably believed that his novel should do for his London (the dear indelible world of the 16<sup>th</sup>, 18<sup>th</sup>, and 20<sup>th</sup> centuries) what *Ulysses* had done for Dublin. It was not to be. (Ackerley 2010 [2004]: 19)

A aproximação de *Murphy* a *Ulysses* é, decerto, pertinente, mas não esgota as possibilidades de leitura. Também *Finnegans Wake* pode ser descrito como uma comédia de cidade na qual Dublin está novamente no centro, e, no que diz respeito a Londres,<sup>42</sup> é preciso não esquecer *Mrs Dalloway* (1925), de Virginia Woolf.

Com efeito, no romance homónimo, Clarissa Dalloway é a protagonista de uma narrativa que, à semelhança de *Ulysses*, acompanha um dia na vida da sua personagem principal e da sua cidade. Mesmo que se ignorasse o título do texto, a frase de abertura deixaria, ainda assim, bem claro o enfoque da narrativa: “Mrs Dalloway said she would buy the flowers herself” (Woolf (2005) [1925]: 129). Esta frase, destacada do resto do texto, serve de mote para as deambulações (físicas e mentais) de Clarissa pela cidade em busca de diversos artigos para a sua festa.

Todavia, à medida que a ação se desenrola, vai-se tornando evidente que a inquietação que permeia *Mrs Dalloway* e invade Mrs Dalloway é, acima de tudo, temporal: “[...] a suspense [...] before Big Ben strikes. There! Out it boomed. First a warning, musical; then the hour, irrevocable” (*ibidem*). Uma profunda nostalgia do passado e dos amores e das amizades da juventude invade progressivamente Clarissa – “no one in the whole world would know how she had loved it all” – e a irrevogável passagem do tempo, assinalada pelos diferentes relógios de Londres (em competição permanente), não faz mais do que adensar essa nostalgia:

Love destroyed too. Everything that was fine, everything that was true went. [...]

Big Ben struck the half-hour.

How extraordinary it was, strange, yes touching to see the old lady (they had been neighbours ever so many years) move away from the window, as if she were attached to that sound, that string. Gigantic as it was, it had something to do with her. [...]

Love – but there the other clock, the clock which always struck two minutes after Big Ben, came shuffling in with its lap full of odds and ends, which it dumped down as if Big Ben were all very well with his majesty laying down the law, so solemn, so just, but she must remember all sorts of little things besides – Mrs Marsham, Ellie Henderson, glasses for ices – all sorts of little things came flooding and lapping and dancing in on the wake

---

<sup>42</sup> Pilling também define *Murphy* como um romance de cidade (“a novel of London”), comparando-o ao célebre poema de T. S. Eliot, *The Waste Land* (Pilling 1994: 33).

of that solemn stroke which lay flat like a bar of gold on the sea. (*idem* 205, 208-209)

Apesar de inescrutavelmente ligados a Dublin e a Londres, respetivamente, “a ansiedade” de *Ulysses* e de *Mrs Dalloway*, para usar a expressão de Foucault, é preponderantemente temporal, enquanto “a ansiedade” de *Murphy* e de *Finnegans Wake* é sobretudo espacial.<sup>43</sup>

Embora morando, circunstancialmente, em Londres – primeiro em West Brompton, depois na Brewery Road (M 41)<sup>44</sup> –, Murphy era, portanto, um irlandês, oriundo de Dublin, “Dear old indelible Dublin” (M 160). Na escolha do adjetivo “indelible” para qualificar a capital irlandesa encontra-se explicitamente contida a ambivalência de uma cidade marcada pela permanência e a duração, mas também pela estagnação ou a paralisia que Joyce retratou exemplarmente em *Dubliners*.

De resto, as críticas a Dublin incorporadas na ficção beckettiana não fazem mais do que retomar as muitas censuras do escritor, como se pode comprovar por uma das cartas (datada de 1932) que endereçou a Thomas McGreevy: “Dublin stagnates as usual” (Beckett 2009: 127). Esta escolha de palavras justifica também a tese de Gluck que apresenta *Murphy* como sendo não apenas o mais irlandês dos romances de Beckett, mas também aquele que reflete maior influência de Joyce: “As well as being the most overtly Joycean of his novels, Beckett’s *Murphy* is also the most obviously Irish – or anti-Irish – and in this too Beckett was imitating Joyce” (Gluck 1979: 74).

Ora, se ser detentor da “qualidade cirúrgica” já mencionada poderia ser encarado como um aspeto a favor de Murphy – pelo menos no que às mulheres diz respeito –, ser irlandês (de Dublin) – a julgar pela reação de Mr. Kelly ao relato minucioso de Celia – estava longe de ser um atributo:

Taking the first point first, Celia replied that Murphy was Murphy. Continuing them in an orderly manner she revealed that he belonged to no profession or trade; **came from Dublin** – **“My God!” said Mr. Kelly** – knew of one uncle, a Mr. Quigley, a well-to-do ne’er-do-well, resident in Holland, with whom he strove to correspond; did nothing that she could discern; sometimes had the price of a concert; believed that the future held great things in store for him; an never ripped up old stories. **He was Murphy. He had Celia.** (M 13, meus sublinhados)

---

<sup>43</sup> Esta hipótese de trabalho é retomada e mais desenvolvida na secção III deste capítulo.

<sup>44</sup> “The room that Celia had found was in Brewery Road between Pentonville Prison and the Metropolitan Cattle Market. West Brompton knew them no more.” (M 41)

A simples referência a Dublin provoca em Mr. Kelly – com a ironia adicional de também ele ser irlandês: “In Ireland Kellies are almost as common as the Murphys” (Ackerley 2010 [2004]: 45) – uma resposta profundamente negativa, bem patente na interjeição “My God!”, como se a sua proveniência fizesse de Murphy, à partida, uma companhia ou um companheiro indesejável (ou tóxico, para retomar a expressão de Žižek). Em *Ulysses*, no episódio “Circe”, a mesma reação negativa acontece face a um local de origem, mas, desta feita, esse lugar é a rival cidade de Londres: “BLOOM: (*Repentantly*) I am very disagreeable. You are a necessary evil. Where are you from? London?” (U 619). Os respetivos passos de *Murphy* e de *Ulysses* ilustram bem, nas considerações que tecem ou deixam subentendidas sobre as cidades de Dublin e de Londres, a expressão engendrada por Joyce, em *Finnegans Wake*, para denominar o lugar de origem, substituindo “place of birth” por “place of burden” (FW 19), e sugerindo que o local de nascimento representa um fardo a que ninguém pode escapar.

Todavia, para lá da recusa implícita de Dublin e da Irlanda, o diálogo entre Celia e Mr. Kelly bem como a metódica apresentação que esta faz de Murphy suscitam, desde logo, uma série de questões que serão importantes para o desenvolvimento da trama narrativa: O que define verdadeiramente um ser humano? Será apenas o que tem e o que faz no contexto maior de uma comunidade ou sociedade? Que espaços de privacidade poderá o indivíduo preservar sem, no entanto, ultrapassar a fronteira da exclusão social? Ou ainda, tomando emprestadas as palavras de Gonçalo M. Tavares, em *Jerusalém*: “Para onde deve o homem dirigir o seu pensamento para não ser considerado louco?” (Tavares 2005: 106).

As referências que Mr. Kelly lhe exige<sup>45</sup> e as próprias palavras de Celia num diálogo posterior com Murphy fazem crer que aquilo que se “é” está intimamente ligado com o que se “faz” e o que se “possui”:

“Have I wanted to change you? Have I pestered you to begin things that don’t belong to you and stop things that do? How can I care what you DO?”  
“**I am what I do**,” said Celia.  
“No,” said Murphy. “**You do what you are**, you do a fraction of what you are, you suffer a dreary ooze of your being into doing.” (M 26, meus sublinhados)

---

<sup>45</sup> “Who is this Murphy,” he cried, “for whom you have been neglecting your work, as I presume? What is he? Where does he come from? What is his family? What does he do? Has he any money? Has he any prospects? Has he any retrospects? Is he, has he, anything at all?” (M 13)



A diferença entre a teoria de Murphy e a de Celia pode parecer subtil, mas é, na realidade, muito significativa. Para Celia, concordar com a teoria proposta por Murphy equivale a aceitar que ela não trabalha apenas como prostituta, mas “é”, em toda a plenitude do verbo “ser”, uma prostituta. É este o dilema de Celia e não tanto o de tentar definir Murphy já que para ela é suficiente que ele seja Murphy, apenas Murphy, o irlandês que conquistou Celia nas ruas de Londres (M 13). Apesar da profissão de Celia, esta referência à sua conquista nas ruas da capital inglesa não é de todo irónica, correspondendo, pelo contrário, a uma fiel descrição do seu primeiro encontro com Murphy:

It was on the street, the previous midsummer's night, the sun being then in the Crab, that she met Murphy. She had turned out of Edith Grove into Cremorne Road, intending to refresh herself with a smell of the Reach and then return by Lot's Road, when chancing to glance to her right she saw, motionless in the mouth of Stadium Street, considering alternately the sky and a sheet of paper, a man. Murphy. [...]

Celia's course was clear: the water. (M 10-11)<sup>46</sup>

Curiosamente, o interesse de Murphy pelo firmamento parece pressagiar a chegada de Celia, cujo nome provém do latim (*caelum*), significando precisamente “céu”. O céu de Londres concorre, aliás, na sua importância e recorrência, com as ruas (Glasshouse Street, Gower Street, Brewery Road, etc.), parques (é no Battersea Park<sup>47</sup> que Murphy pede Celia em casamento, por exemplo) e outros espaços (terrestres) da cidade. Todas as personagens principais de *Murphy* (Celia, Mr. Kelly e o próprio Murphy) se voltam, mais cedo ou mais tarde, para o céu em busca de algo: Murphy procura nos astros respostas para as decisões que a vida em sociedade a todo o momento o obriga a tomar; Mr. Kelly observa, com a intensidade e a avidez de quem não pode andar, os voos infinitos do seu papagaio; e, perto do final, Celia procura no firmamento um sinal de Murphy ou uma memória fugidia da Irlanda, país que é para ela não mais do que uma recordação longínqua reanimada pela dupla ausência de Murphy e do sol:

---

<sup>46</sup> Nesta associação de Celia com a água – “Celia's course was clear: the water.” – poderá haver uma alusão a *The Waste Land*, de T. S. Eliot, e às prostitutas do rio Tamisa: “The nymphs are departed./Sweet Thames, run softly, till I end my song” (vv. 175-176).

<sup>47</sup> Não é possível deixar de notar uma certa dose de ironia na escolha do Battersea Park – que fora, em tempos, um dos símbolos do Império Britânico – para cenário do compromisso amoroso firmado entre dois irlandeses: “Created in 1863 as an emblem of Empire upon which the Sun never set, it was an attempt to form a micro-climate by means of rounded hills and sheltered belts, to encourage the growing of such exotica as palms, pineapples, and bananas. Over the years (in sympathy with the Empire) it gradually declined to a country garden, sub-tropical in name only [...], forsaking its romantic qualities yet retaining its charm” (Ackerley 2010: 50).

Moving away a little Celia also looked at the sky, not with the same purpose as Mr. Kelly, for she knew that he would see it [his kite] long before she could, but simply to have that unction of soft sunless light on her eyes that was all she remembered of Ireland. (M 167)

A procura de simetrias entre o contexto irlandês e o contexto londrino não se limita à evanescente força dos raios solares. O imenso verde da Irlanda, por exemplo, é representado pelo que de mais parecido existe em Londres, o Hyde Park, onde se encerra, aliás, a narrativa com Celia a evitar que Mr. Kelly caia ao lago junto com o seu papagaio:

Celia caught him on the margin of the pond. The end of the line skimmed the water, jerked upward in a wild whirl, vanished joyfully in the dusk. Mr. Kelly went limp in her arms. Someone fetched the chair and helped to get him aboard. Celia toiled along the narrow path into the teeth of the wind, then faced north up the wide hill. There was no shorter way home. The yellow hair fell across her face. The yatching-cap clung like a clam to the skull. The levers were the tired heart. She closed her eyes.

*All out.* (M 168)

O anúncio de que o parque está prestes a fechar coincide com a queda simultânea do papagaio e de Mr. Kelly como se o sopro do vento se aliasse às vozes dos guardas para mostrar que o sonho de libertação de Mr. Kelly (mas também de Celia, e de tantos outros mortais) se esgotou. O parque, o céu, o vento, o lago são como pequenas partículas do organismo vivo que é a cidade, afirmando-se como uma das “personagens” mais ativas e atuantes do romance: “The town was alive with her touts, with her multitudinous self, and he [Neary] was alone” (M 72). Longe de constituir apenas um cenário estático para o desenrolar do drama humano, o espaço da cidade apresenta-se como um elemento profundamente dinâmico (cf. Kirby 1996: 19) e também por isso merece especial atenção por parte do autor:

Beckett does not use these settings as a nineteenth century novelist like Balzac would have done. Precise topographical details do not ground his characters in an apposite world. They underline the attempted separation of the ‘little world’ of Murphy’s inner self from the ‘big buzzing confusion’ of the outer world. The amount of detail that is offered on such real places contrasts with the deliberately inadequate information that the reader is offered about the characters in the novel [...]. (Knowlson 1997: 205)

Esta ausência de detalhes, particularmente intrigante no que concerne a caracterização física de Murphy, sai, de facto, reforçada pelo destaque que é dado não apenas ao

mapear da cidade, mas também da mente do protagonista que merece uma secção do romance exclusivamente dedicada à sua descrição (M 67-70).<sup>48</sup>

Mas, voltando ainda às palavras de Knowlson, importa igualmente sublinhar esta ideia de que a exposição minuciosa da topografia procura traçar uma fronteira entre o mundo das coisas (ou mundo exterior/público) e o mundo de Murphy (ou mundo da interioridade/privado), já que é, precisamente, a impossibilidade de se preservar a integridade dessa fronteira que se procura demonstrar nas secções que se seguem (II.1 e II.2).

## II.1: *Dogocracy*: Murphy e o Mercado de Trabalho

In this black city of ours that comes out seventh in occidental statistics, or did, [...] men of culture and distinction, occupying positions of responsibility in the City, permit themselves, condescend, to bandy invective with the meanest of day-labourers. [...] The scurvy dog has taught the snarl to his scurvy master, the snarl, the fawn, the howl and the cocked leg: the general coprotechnics. And we are all dogs together in the dogocracy of unanimous scurrility.

Samuel Beckett, *Dream*

*Murphy* inicia-se sob o signo da imutabilidade: “The sun shone, having no alternative, on the nothing new” (M 3).<sup>49</sup> Sem outra alternativa, o sol cumpre a sua trajetória, surgindo no horizonte e iluminando cenários, protagonistas e figurantes há muito seus conhecidos e equitativamente enfadados com os ritmos naturais e as rotinas humanas. Recorde-se, todavia, as considerações de Jonathan Kalb sobre o uso feito por Beckett da palavra “nada” (“nothing”):

It is probably safe to say that the word ‘nothing’ in Beckett’s work must never be taken literally. ‘Nothing’ is invariably his way of referring to not quite nothing – his favourite designation for something depleted, waning, but still there, or else for that enormous, ineffable something always left to express after the artist’s ‘power to express’ has been exhausted. (Kalb 1994: 130)<sup>50</sup>

<sup>48</sup> Esta secção de *Murphy* será objeto de especial atenção no segundo e terceiros capítulos deste trabalho.

<sup>49</sup> A tese bíblica de que não há nada de novo sob o sol (Eclesiastes 1: 9), apropriada *para* Beckett na sua descrição do universo de *Murphy* e de Murphy, é também apropriada e parodiada *por* Joyce, em *Finnegans Wake*: “And there is nihil nuder under the clothing moon” (FW 493).

<sup>50</sup> A tese de Kalb sobre o uso da palavra “nada” é especialmente corroborada por inúmeros passos de *Watt*, o segundo romance de Beckett. A título de exemplo, veja-se os seguintes: “Watt learned towards

A verdade é que, tendo o sol como testemunha, muitas coisas estão de facto a acontecer na vida das diferentes personagens que se cruzam em *Murphy*. Alheado deste corropio e da costumeira benesse solar, apenas um homem:

Murphy sat out of it, **as though he were free**, in a mew in West Brompton. Here for what might have been six months he had eaten, drunk, slept, and put his clothes on and off, in a medium-sized cage of north-western aspect commanding an unbroken view of medium-sized cages of south-eastern aspect. (M 3, meu sublinhado)

A aparente liberdade de Murphy não é mais do que isso mesmo, aparente. Este quarto que partilha com Celia, num lote de antigos estábulos convertido em bloco de apartamentos, é, como explica Knowlson, somente o primeiro dos muitos lugares carcerários habitados em *Murphy* ou por Murphy:

The situation of their room between a cattle market and a prison is not a geographical coincidence. Pens, prisons and cages are found everywhere in the book, picking up the theme of isolation and clausturation [...]. These recurring images help to structure a novel that functions primarily through repetition, echo and allusion. (Knowlson 1997: 205)<sup>51</sup>

Por outro lado, a associação do quotidiano humano com as modestas infraestruturas habitacionais dos animais não faz mais do que desenvolver um pensamento já enunciado em *Dream*, texto em que a organização social é inesperadamente identificada com recurso ao neologismo “dogocracy”: “Nor are we the least prone to suggest that the kennel is a less utopian community than the pen or coop or shoal or convent or any other form of natural or stylised pullulation” (*Dream* 159).

Este excerto de *Dream* é, com efeito, pródigo em indícios relevantes para a compreensão da filosofia de vida de Murphy. Em primeiro lugar, deve sublinhar-se esta insinuação de que qualquer tipo de organização social (animal ou humana) não passa de uma utopia (não na sua aceção contemporânea<sup>52</sup> de horizonte de expectativas a conquistar progressivamente, mas na sua comum aplicação como quimera ou sonho vão), uma vez que ela anuncia a atitude de Murphy perante as convenções, as normas e

---

the end of his stay in Mr. Knott’s house to accept that **nothing had happened**, that **a nothing had happened**, learned to bear it and even, in a shy way, to like it.”; “Yes, **nothing changed**, in Mr. Knott’s establishment, because **nothing remained**, and **nothing came or went**, because all was a coming and a going” (*Watt*, Beckett I: 231, 274, meus sublinhados).

<sup>51</sup> Ao registar a forma como o romance de Beckett surge estruturado em função de uma série de repetições, ecos e alusões, Knowlson traça mais uma possível linha de contacto entre *Murphy* e *Finnegans Wake* já que o texto de Joyce é reconhecidamente alicerçado sobre uma profusão de repetições, ecos, citações, paródias e alusões. Sobre este assunto, ver o ponto III (e seguintes) do presente capítulo.

<sup>52</sup> Sobre este assunto, ver, a título de exemplo, Vieira 2010.

os pressupostos da vida em sociedade. O mais importante destes pressupostos é seguramente a centralidade do trabalho como veículo estruturante da sociedade e é também neste ponto que as aspirações de Murphy mais frontalmente colidem com os pilares do edifício social, como se, em plena “modernidade sólida”, Murphy experimentasse já algumas das tensões que Bauman identifica na relação entre indivíduo e trabalho na “modernidade líquida”:

Work can no longer offer the secure axis around which to wrap and fix self-definitions, identities and life-projects. Neither can it be easily conceived of as the ethical foundation of society, or as the ethical axis of individual life.

Instead, work has acquired [...] a mainly aesthetic significance. It is expected to be gratifying by and in itself, rather than measured by the genuine or putative effects it brings to one's brothers and sisters in humanity or to the might of the nation and country, let alone the bliss of future generations. (Bauman 2005: 139)

Murphy não concebe, de forma alguma, o trabalho como um modo de construir a sua identidade, nem tão pouco encontra (ou procura) nele um qualquer sentido estético. Como se verá mais adiante, para Murphy, um contrato de trabalho – e, por extensão, um contrato com a sociedade – só poderá significar a ruína do seu mundo privado e, conseqüentemente, a sua própria ruína (M 84). Murphy não é um comum diletante e a sua recusa de qualquer vínculo laboral e social inclui também todas as “fórmulas de autenticidade privada propaladas pela [...] indústria cultural” de que falava Žižek (2006: 49). O mundo que Murphy procura a todo o custo preservar deste processo de mercantilização é o insondável universo da sua mente.

No primeiro contacto com o romance de Beckett, o leitor encontra Murphy numa situação surpreendente:

He sat naked in his rocking-chair of undressed teak, guaranteed not to crack, warp, shrink, corrode, or creak at night. It was his own, it never left him. The corner in which he sat was curtained off from the sun, the poor old sun in the Virgin again for the billionth time. **Seven scarves held him in position.** Two fastened his shins to the rockers, one his thighs to the seat, two his breast and belly to the back, one his wrists to the strut behind. Only the most local movements were possible. Sweat poured off him, tightened the thongs. The breath was not perceptible. The eyes, cold and unwavering as a gull's, stared up at an iridescence splashed over the cornice moulding, shrinking and fading. Somewhere a cuckoo-clock, having struck between twenty and thirty, became the echo of a street-cry, which now entering the mew gave *Quid pro quo! Quid pro quo!* directly. (M 3, meu sublinhado)<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> O número sete também é, como se verá mais adiante, recorrente em *Finnegans Wake*.

“*Quid pro quo*”, ou seja, “uma coisa em troca de outra”, é o que Murphy faz, prescindindo da sua autonomia corporal em troca de uma maior liberdade mental, efeito que deseja obter ao acorrentar-se, nu, na sua cadeira de baloiço; mas, “*quid pro quo*” é também uma das principais leis do mercado e, nesse sentido, rege todas as transações da esfera social a que Murphy procura sistematicamente evadir-se. A aplicação desta máxima económica/social reforça, aliás, um outro paradoxo patente no comportamento de Murphy que se consubstancia na escolha curiosa de uma cadeira de baloiço para garante da sua imobilidade e como porta de entrada para o superior espaço de prazer da sua mente: “And life in his mind gave him pleasure, such pleasure that pleasure is not the word” (M 4).

Uma vez mais, as palavras ficam aquém dos seus referentes não conseguindo definir plenamente o prazer retirado por Murphy da imersão no seu próprio universo mental. Contudo, como observa Ackerley, Beckett parece ter ultrapassado esta limitação na tradução do romance para francês ao substituir a expressão “such pleasure that pleasure is not the word” por “un tel plaisir que c’était presque une absence de douleur” (*apud* Ackerley 2010 [2004]: 31). Na versão francesa, a palavra certa pode até ter sido encontrada, mas não deixa de ser significativo que ela se assuma como uma ausência em vez de uma presença. Este prazer, que não é mais do que uma “ausência de dor”, está, por conseguinte, em sintonia com todo o romance (recorde-se a dupla negativa da frase de abertura: “having **no** alternative, on the **nothing** new”) e com a natureza fecunda da “negatividade” que tantos críticos associam a Beckett.<sup>54</sup> Neste caso, como em tantos outros, as definições são feitas ora pela negativa ora por eliminação, como sublinha Hassan que fala mesmo de um “protocolo de redução”: “[...] as if to define the world were to empty it. In the game that the mind plays with itself, language, of course, is the original flaw” (Hassan 1971: 219).

Um outro aspeto importante sugerido pelo excerto de *Dream* é a comparação do contrato de organização social humana com as formas de organização de diferentes famílias animais, culminando inclusive na utilização da palavra “dogocracy”: “And we are all dogs together in the dogocracy of unanimous scurrility” (*Dream* 159). Esta associação é retomada em *Murphy* quando o protagonista se vê confrontado com um verdadeiro dilema já que o amor que sente por Celia e o contrato afetivo que os une, na

---

<sup>54</sup> Cf. Jaurrette 2005: 1-4.

sequência do seu pedido de casamento, entram em conflito com a sua recusa de um qualquer contrato com a sociedade:

“This love with a function gives me a pain in the neck –”

“Not in the feet?” said Celia.

“What do you love?” said Murphy. “Me as I am. You can want what does not exist, you can’t love it.” **This came well from Murphy.** “Then why are you all out to change me? So that you won’t have to love me,” **the voice rising here to a note that did him credit,** “so that you won’t be condemned to love me, so that you’ll be reprieved from loving me.” **He was anxious to make his meaning clear.** “Women are all the same bloody same [...]” (M 25, meus sublinhados)

A argumentação de Murphy assenta tanto no conteúdo das suas palavras como no tom de voz que utiliza e no ritmo que impõe ao seu discurso. Assim combinadas, estas estratégias procuram vencer, pelo cansaço, a contra-argumentação de Celia:

She looked at him helplessly. [...] She felt, as she felt so often with Murphy, spattered with words that went dead as soon as they sounded; each word obliterated, before it had time to make sense, by the word that came next; so that in the end she did not know what had been said. It was like difficult music heard for the first time.

“You twist everything,” she said. “Work needn’t mean any of that.”

“Then is the position unchanged?” said Murphy. “Either I do what you want or you walk out. Is that it?” [...]

“Yes,” said Celia. “Now you hate me.”

“No,” said Murphy. “Look is there a clean shirt.” (M 27-28)

Apesar do enorme e inesperado<sup>55</sup> esforço colocado por Murphy na defesa do seu ponto de vista, a verdade é que até ele reconhece que as preocupações e as pretensões de Celia são justas. É preciso não esquecer que o dinheiro com que Celia se sustenta (e sustenta também Murphy) é ganho através da prostituição, o que o coloca perante a necessidade de redefinir as suas prioridades:

“What have I now?” he said. “I distinguish. You, my body and my mind.” He paused for this monstrous proposition to be granted. Celia did not hesitate, she might never have occasion to grant him anything again. “In the mercantile gehenna,” he said, “to which your words invite me, one of these will go, or two, or all. If you, then you only; if my body, then you also; if my mind, then all. Now?” (M 27)

---

<sup>55</sup> O próprio Murphy admite que esta defesa acérrima do seu ponto de vista representa um esforço de ação que não é compatível com a sua apologia do mundo da mente: “He closed his eyes and fell back. It was not his habit to make out cases for himself. [...] To die fighting was the perfect antithesis of his whole practice, faith and intention” (M 26).

Por outras palavras, se permitir que Celia continue a prostituir o seu corpo, Murphy contraria o amor que diz sentir por ela, mas se, para preservar Celia, arranjar um emprego, não consegue evitar sentir que é ele quem passa a prostituir a sua alma, submetendo-a à escravidão das tiranas leis do mercado:

For what was all working for a living but a procuring and a **pimping for the money-bags**, one's lecherous tyrants the money-bags, so that they might breed. [...] Up till then he had been content to expose himself vaguely in aloof able-bodied postures on the fringes of the better-attended **slave-markets**, or to drag from pillar to post among the agencies, **a dog's life without a dog's prerogative**. (M 48, 48-49, meus sublinhados)

O problema de Murphy não passa por uma deficiente articulação entre público e privado – um dilema característico da modernidade, como explica João Pissarra Esteves<sup>56</sup> –, mas por uma recusa liminar de tudo o que a vivência do espaço público implica, nomeadamente a necessidade de se sujeitar quer às leis do mercado quer às normas impostas pela sociedade. Esta insurreição não augura, contudo, nada de bom porque, como observa Bauman:

Freedom cannot be gained against society. The outcome of rebellion against norms, even if the rebels have not been turned into beasts right away and so lost the power to judge their condition, is a perpetual agony of indecision linked to a state of uncertainty about the intentions and moves of others around – likely to make life a living hell. Patterns and routines imposed by condensed social pressures spare humans that agony [...]. (Bauman 2005: 20)

Esta ideia veiculada por Bauman de que a liberdade não pode ser alcançada contra a sociedade explica, de algum modo, o fim trágico de Murphy; o único final possível para alguém que tão frontalmente, ainda que pela força da inação, repudiava toda e qualquer forma de interação social que o privasse do supremo prazer de deambular pelos livres recessos da sua mente.

Antes de contactar com um grupo que se encontra entre os excluídos da sociedade – os pacientes do Magdalen Mental Mercyseat – Murphy persiste na sua rejeição da vida em sociedade que perspetiva como: “a dog's life without a dog's prerogative” (M 49). À semelhança do que acontece em *Dream*, a metáfora utilizada, em *Murphy*, para descrever a condição humana também parte da palavra “dog”, essa palavra que na língua inglesa se reveste de especial simbolismo ao funcionar como anagrama de “god”.

---

<sup>56</sup> Cf. página 41 desta dissertação.



A aproximação das duas palavras é ainda mais pertinente se se tomar em consideração a subversão da Palavra bíblica operada por Beckett:

Not the least remarkable of Murphy's innumerable classifications of experience was that into jokes that had once been good jokes and jokes that had never been good jokes. What but an imperfect sense of humour could have made such a mess of chaos. **In the beginning was the pun.** And so on. (M 42, meu sublinhado)

Subentendida, parece ficar uma crítica a Deus, associado à confusão do caos e a um sentido de humor imperfeito na manipulação tanto da sua criação como das suas criaturas. As críticas à arbitrariedade das decisões, intervenções e omissões de Deus são uma constante na obra de Beckett, mas alguns dos mais mordazes exemplos encontram-se em *Malone Dies*:

[F]or obscure reasons known who knows to God alone, though to tell the truth God does not seem to need reasons for doing what he does, and for omitting to do what he omits to do, to the same degree as his creatures, does he?

For why be discouraged, one of the thieves was saved, that is a generous percentage. (*Malone Dies* 238, 248)

Esta referência à crucificação de Jesus e à salvação de um dos ladrões é, aliás, recorrente, tendo surgido já parodiada em *Murphy*: “‘Sit down, the two of you, there before me,’ said Neary, ‘and do not despair. Remember there is no triangle, however obtuse, but the circumference of some circle passes through its wretched vertices. **Remember also one thief was saved**’” (M 127, meu sublinhado). Na análise de Neary, o triângulo da crucificação, em cujo vértice se encontra Jesus ladeado pelos dois ladrões, é substituído por uma circunferência com Murphy no centro e os restantes girando na sua órbita. Embora todos anseiem encontrar Murphy o mais cedo possível e, de preferência, antes dos outros elementos do círculo, Neary parece acreditar que apenas um será o escolhido. Assim sendo, Neary, Wylie e Miss Counihan atraíam-se a todo o momento, persuadindo Cooper a informá-los primeiro de todas as novas pistas encontradas na investigação sobre o paradeiro de Murphy e promovendo uma campanha de desinformação junto dos seus rivais:

[Wylie] browbeat Cooper (but did not bribe him) into reporting to him at the end of every day before he did so to Miss Counihan; and directed by Cooper he went to Neary behind Miss Counihan's back and made a clean breast of the whole situation that was the complement of hers. [...]

Cooper experienced none of the famous difficulty in serving two employers. He neither clave nor despised. A lesser man would have sided with one or the other, a bigger blackmailed both. But Cooper was the perfect size for the servant [...] and he moved incorruptible between his corruptors with the beautiful indifference of a shuttle [...]. To each he made a full and frank report, ignoring the emendations of the other; and made it first whichever of the two was more convenient to the point at which dusk surprised him. (M 118)

Porém, enquanto o grupo de irlandeses procura teimosamente Murphy, este – perante a insistência de Celia, cuja resposta a todos acontecimentos do dia-a-dia passa, invariavelmente, a ser: “All the more reason to find work” (M 42) –, rende-se aos desígnios de Deus (“God”) ou àquilo que considera ser uma vida de cão (“dog”) e, envergando como amuleto da sorte o seu inconfundível fato cor de limão – “lemon phosphate” (M 55) –, parte à procura de um emprego:

**Murphy on the jobpath** was a striking figure. Word went round among the members of the Blake League that the Master’s conception of **Bildad the Shuhite** had come to life and was stalking about London in a **green suit**, seeking whom he might comfort.

But what is Bildad but a fragment of **Job**, as **Zophar** and the others are fragments of Job. The only thing Murphy was seeking was what he had not ceased to seek **from the moment of his being strangled into a state of respiration** – the best of himself. (M 45, meus sublinhados)

A expressão “Murphy on the jobpath” é claramente dúplice, anunciando, por um lado, a espinhosa procura de emprego (“job”) levada a cabo por Murphy, e associando, por outro lado, essa procura à agonia de Job (testemunhada pelos seus amigos “Bildad [...], Zophar and the others”), descrita na *Bíblia*:

The *Book of Job* disputes the theory that material misfortunes are punishments for sin. Job is perfect and upright, prosperous and faithful, blessing the Lord. Satan enters into contract with God to test that faith by destroying his prosperity, yet Job will not curse God. He persists in his faith, though he laments loudly [...]. After great tribulation, Job’s faith and the justice of God are reaffirmed, and Job is restored to double his former possessions, and to live out his old age in happiness and prosperity. (Ackerley 2010 [2004]: 87)

Quererá Beckett insinuar que, tal como Job, Murphy é mais um inocente a sofrer as consequências das vontades ou caprichos divinos? Ou, simplesmente, que a sua provação, materializada na abominada procura de emprego, será eventualmente recompensada? A resposta a ambas as perguntas não é evidente já que o cariz da recompensa desejada por Murphy é, à partida, duvidoso e a sua clarificação torna-se ainda mais problemática com a morte misteriosa de Murphy, devido a uma fuga de gás

no claustrofóbico quarto de funcionário ocupado por ele no sótão do Magdalen Mental Mercyseat. Terá sido um acidente, um suicídio ou um assassinato? Ou, dito de outro modo, terá sido a vontade de Deus (expressa através de um acidente), a vontade de Murphy (expressa através do suicídio) ou a vontade de outrem (expressa através de um assassinato)? A curiosa afirmação de que Murphy é a exceção numa história de fantoches – “All the puppets in this book whinge sooner or later, except Murphy who is not a puppet.” (M 76) – reforça o livre arbítrio de Murphy, mas o seu apego ao mundo das coisas, representado por Celia e pelos biscoitos de gengibre (M 108) a que não consegue resistir, salvaguarda a dúvida sobre a plausibilidade de Murphy pôr fim à própria vida, particularmente depois de ter passado as rédeas dessa vida para Celia:

“Ever since June,” he said, “it has been job, job, job, nothing but job. Nothing happens in the world but is specially designed to exalt me into a job. **I say a job is the end of us both, or at least of me.** You say no, but the beginning. I am to be a new man, you are to be a new woman, the entire sublunary excrement will turn to civet, there will be more joy in heaven over Murphy finding a job than over the billions of leather-bums that never had anything else. **I need you, you only want me, you have the whip, you win.**” (M 84, meus sublinhados)

É verdade que, no seu desabafo, Murphy afirma que o trabalho será o seu fim, e é também verdade que no momento em que encontra um emprego Murphy parte deixando no ar uma suspeita – “God knows now when I’ll be back.” (M 86) –, mas, ainda assim, não existem provas inequívocas de que Murphy tenha passado das palavras aos atos, até porque Murphy está longe de ser um homem de ação. O seu reino preferencial é o da cogitação.

Beckett – “the chronicler of private anguish” (White 2008: 204) – adensa ainda mais as dúvidas sobre as circunstâncias que envolvem a morte de Murphy ao fazer entrar e morrer em cena uma personagem solitária que habita o quarto imediatamente acima do de Celia e Murphy. Este vizinho nunca é identificado pelo seu nome mas apenas por “old boy”, como se a sua solidão, isolamento e velhice fossem traços identitários mais do que suficientes.

Tudo leva a crer que a morte do “old boy” tenha sido um suicídio, mas a senhoria, Miss Carridge,<sup>57</sup> preocupada com as repercussões que esta hipótese poderia ter no negócio, procura a todo o custo provar ter sido um acidente:

---

<sup>57</sup> Sublinhe-se a ironia contida na proximidade do nome da senhoria – “the virgin Miss Carridge” (M 82) – com a palavra inglesa “miscarriage” que significa “aborto espontâneo”.

“He gets out his razor to shave, as he always did regular about noon.” **A lie.** The old boy shaved once a week and then the last thing at night. “That I do know, because I found the brush on the dresser with a squeeze of paste on top.” **A lie.** “He goes to put up the tube before he lathers, he walks across the room with the razor in his hand, screwing the cap on the tube. He drops the cap, he throws the tube on the bed and goes down on the floor. I found the tube on the bed and the cap under the bed.” **Lies.** “He goes crawling about the floor, with the razor open in his hand, when all of a sudden he has a seizure.” (M 88, meus sublinhados)

O engenho com que a senhoria acrescenta, elimina e manipula os factos, reinventando a seu gosto os acontecimentos, fariam dela uma candidata apta a juntar-se às vozes ávidas de rumores e boatos que pululam em *Finnegans Wake*:

The incident is developed into a comic pastiche of the human tendency to invent stories or to elaborate rational explanations to account for uncomfortable or unpalatable events. Beckett parodies the deductive logic of the Conan Doyle stories that he used to love when he was a boy. All of Miss Carridge’s deductions – conjured up to justify an accident rather than a suicide, since the latter would reflect badly on her boarding house – are radically undercut by the narrator who interjects the word ‘Lies’ after each further revelation. (Knowlson 1997: 206)

Indiferente às efabulações de Miss Carridge e fortemente impressionada com a morte do “old boy”, Celia sente despertar em si uma profunda tristeza como se estivesse, por antecipação, de luto por Murphy e por si própria:

Murphy spent most of that night and the next day and the next night expounding by way of comfort to Celia, on and off, angrily, the unutterable benefits that would accrue, were already accruing, to the old boy from his demise. This was quite beside the point, for Celia was mourning, like all honest survivors, quite frankly for herself. (M 83)

Por sua vez, a convicção de Murphy dos muitos benefícios aduzidos pela morte é coerente com a sua conceção da vida como algo a que se é forçado e não como uma bênção. Recorde-se, por exemplo, o passo, já citado, em que se resume o momento do seu nascimento: “from the moment of his being strangled into a state of respiration” (M 45). Esta sensação de estrangulamento para a vida é eloquentemente sintetizada pela voz-personagem de *A Piece of Monologue*: “**Birth was the death of him.** Again. Words are few. Dying too. **Birth was the death of him.** Ghastly grinning ever since. Up at the lid to come. In cradle and crib. **At suck first fiasco**” (Beckett III: 453, meus sublinhados).<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> Esta visão das personagens beckettianas perante a vida em geral e o momento do nascimento em particular não faz mais do que imitar a percepção negativa do próprio Beckett. Como recorda

Viver ou gerar vida é, de resto, um acontecimento profundamente traumático para a quase totalidade do extenso leque de personagens beckettianas:<sup>59</sup>

Hamm Scoundrel! Why did you engender me?  
Nagg I didn't know.  
Hamm What? What didn't you know?  
Nagg That it'd be you. [...]  
Nagg It's natural. After all I'm your father. It's true if it hadn't been me it would have been someone else. But that's no excuse.  
(*Endgame*, Beckett III: 126, 132)

Henry What turned her against me do you think, the child I suppose, horrid little creature, wish to God we'd never had her. [...]  
It was not enough to drag her into the world, now she must play the piano. (*Embers*, Beckett III: 201, 204)

Não sendo a exceção que confirma a regra, Murphy e os restantes “puppets” (M 76) do romance debatem-se constantemente com as agruras do “síndrome da vida” – “The syndrome known as life is too diffuse to admit of palliation. For every symptom that is eased, another is made worse.” (M 119-120) – e as soluções que encontram para os seus problemas são na esmagadora maioria das vezes surpreendentes: veja-se a caricata “perseguição” que é feita por Neary, Wylie e Miss Counihan a Murphy, objeto de todos os desejos, ou o emprego que, para agradar à sociedade (e a Celia), o inadaptado Murphy acaba por arranjar no espaço heterotópico do Magdalen Mental Mercyseat ou M.M.M. (M 58).

---

Knowlson: “More interesting, and far more revealing, is how Beckett spoke about his birth. He claimed to have clear prenatal memories of life within his mother's womb. The womb is commonly thought as a sheltered haven, where the foetus is protected from harm. Occasionally, that is how it is reflected in Beckett's writing [...]. Yet the memories that, as an adult, he claimed to have of the womb, deriving probably from the period shortly before birth, were associated more often with feelings of being trapped and unable to escape, imprisoned and in pain” (Knowlson 1997: 2). Sobre a associação nos textos de Beckett entre nascimento e catástrofe, ver Prendergast 2005: 53.

<sup>59</sup> São vários os escritores que nas últimas décadas retomaram estas temáticas beckettianas. A título de exemplo, refiro apenas dois escritores de língua portuguesa: José Eduardo Agualusa e Mia Couto. Com efeito, em *Nação Crioula*, Fradique tem esta curiosa reação à notícia de que irá ser pai: “Fazer um filho é gerar um universo. [...] A mim, que não me agrada o papel de Deus, parece-me (parecia-me) um filho um acto arrogante e temerário” (Agualusa 2010 [1997]: 122). E se o narrador de *A Varanda do Frangipani* se debate com a doença que é nascer – “Minha doença foi nascer. Estou pagando com a minha própria vida (Couto 2010 [2006]: 34). –, o médico português de *Venenos de Deus, Remédios do Diabo* tenta superar “a aflição de ser pessoa, num mundo sem lugar para pessoas”: “O português ri-se. Também a ele lhe apetecia uma intermitente ilucidez, uma pausa na obrigação de existir” (Couto 2008: 135, 113).

## II.2 *Demented Particulars*: Murphy e o Magdalen Mental Mercyseat

“How do you know all this?” said Mr. Kelly.  
“What?” said Celia  
“All these demented particulars,” said Mr. Kelly.  
“He tells me everything,” said Celia.  
“Lay off them,” said Mr. Kelly. “Get up to your man.”

Samuel Beckett, *Murphy*

Em *Murphy*, o capítulo 9 (M 95-116), que descreve a chegada do protagonista ao Magdalen Mental Mercyseat, inicia-se com uma citação de Malraux, devidamente destacada e identificada:

*Il est difficile à celui qui vit hors du monde de ne pas rechercher les siens.*  
(MALRAUX)

Esta epígrafe, que serve de mote ao capítulo, anuncia, desde logo, a afinidade de Murphy – aquele que vive, ou procura viver, afastado do “grande mundo”, privilegiando o seu “pequeno mundo” (M 107) – com os residentes do hospital psiquiátrico e do universo marginal da loucura:

[T]he patients were described as “cut off” from reality [...]. The function of the treatment was to bridge the gulf, translate the sufferer from **his own pernicious little private dungheap** to the glorious world of discrete particles, where it would be his inestimable prerogative once again to wonder, love, hate, desire, rejoice and howl in a reasonable balanced manner [...].

All this was duly revolting to Murphy, whose experience as a physical and rational being obliged him to call sanctuary what the psychiatrists called **exile** and to think of the patients not as **banished from a system of benefits** but as **escaped from a colossal fiasco**. (M 107, meus sublinhados)

No M.M.M. debatem-se duas concepções antagónicas da vida: por um lado, a perspectiva dos profissionais de saúde, representantes da sociedade em geral, que definem a loucura como um exílio pernicioso no estreito mundo da mente que priva os seus pacientes dos inúmeros benefícios do convívio salutar com os seus pares; por outro lado, a visão, partilhada por Murphy, de que, a haver, todo e qualquer benefício se encontra, precisamente, nesse pequeno mas intangível mundo da mente, e de que a vida não passa de um inevitável “fiasco”, palavra recorrentemente utilizada por Beckett nos seus textos. Poder-se-ia dizer que o autor antecipa a curiosa afirmação presente em *O Regresso do Hooligan*, de Norman Manea: “O exílio começa ao sair-se da placenta”

(Manea 2010: 255).<sup>60</sup> Se o exílio começa no momento do nascimento faz sentido a introdução do paradoxal neologismo beckettiano “postmonition” (M 106) dado que ter nascido, a maior de todas as catástrofes, só pode ser compreendida *a posteriori* – “an intimation of past disaster, such as the aboriginal calamity of creation” (Ackerley 2010 [2004]: 155). Se a Criação (responsabilidade de Deus) é a maior tragédia coletiva, o nascimento (responsabilidade de todos os pais) é a maior das tragédias individuais.

De resto, a presunção dos médicos psiquiatras e a sua apropriação da “verdade” é constantemente parodiada em *Murphy*:

There were no facts in M.M.M. except those sanctioned by the doctor. Thus, to take a simple example, when a patient died suddenly and flagrantly, **as was sometimes bound to happen even in the M.M.M.**, let him assume nothing of the kind when sending for the doctor. **No patient was dead till the doctor had seen him.** (M 97, meus sublinhados)

O primeiro fragmento sublinhado pode ser entendido como mais uma pista de que a morte de Murphy não foi um acidente mas um suicídio ou um assassinato, especialmente se se atender ao facto de os suicídios serem, de alguma forma, comuns em locais carcerários como as instituições psiquiátricas ou se se interpretar como um presságio e/ou uma ameaça a frase que segue imediatamente o excerto transcrito: “He would never on any account neglect to keep his mouth shut. The mercies of the Mercyseat were private and confidential” (M 97). Esta paródia da pretensa superioridade da classe médica e dos perigos que, na realidade, pode representar está também presente no nome do superintendente do hospital, Dr. Angus Killiecrankie, que, como observa Knowlson, comporta mais um jogo de palavras: “‘krank’ is the German word for the ‘ill’, so he is Dr ‘Kill the Ill’” (Knowlson 1997: 210).

Por outro lado, o facto de o hospital se encontrar na fronteira entre dois municípios faz dele, à partida, um espaço fluido:

The Magdalen Mental Mercyseat lay a little way out of town, ideally situated in its own grounds on the boundary of two counties. In order to die in the one sheriffalty rather than in the other some patients had merely to move up, or be moved up, a little in the bed. This sometimes proved a great convenience. (M 95)

A ambígua localização geográfica do M.M.M., somando-se à citação de Malraux, completa a definição do hospital psiquiátrico como um espaço liminar no qual vida e

---

<sup>60</sup> A mesma ideia parece ser veiculada em *A Paixão segundo G. H.*: “Dois minutos depois de nascer eu já havia perdido as minhas origens” (Lispector 2010 [1964]: 23).

morte, sanidade e loucura, privado e público se justapõem constantemente. Neste aspeto, *Murphy* parece corresponder à tradição literária irlandesa propensa, segundo Paul Muldoon, a conglomerar pela escrita – “conglomewriting” (Muldoon 2000: 56) – diferentes camadas textuais, temporais e espaciais:

There's a sense of two discrete coexistent realms. Two texts. Concomitant with that, though, is the fact there's no distinction between one world and the next. Or one text and the next. If there's a fine line between the notion of 'allusiveness' and 'elusiveness', it's so fine it's constantly breaking down. (*idem* 24-25)

Para Muldoon, o expoente máximo desta arte da conglomeração textual é inegavelmente James Joyce, mas Beckett também merece especial destaque na galeria de autores irlandeses estudados, sendo mesmo identificado como: “the Lord of Liminality” (*idem* 12).

Para além de liminar, o Magdalen Mental Mercyseat apresenta-se também como um espaço heterotópico. A mais disseminada definição de “heterotopia” pertence a Michel Foucault e encontra-se em “Of Other Spaces”, o ensaio fundador da “época do espaço”, já sobejamente citado:

First there are the utopias. Utopias are sites with no real place. [...] There are also, probably in every culture, in every civilization, real places - places that do exist and that are formed in the very founding of society - which are something like counter-sites, a kind of effectively enacted utopia in which the real sites, all the other real sites that can be found within the culture, are simultaneously represented, contested, and inverted. Places of this kind are outside of all places, even though it may be possible to indicate their location in reality. Because these places are absolutely different from all the sites that they reflect and speak about, I shall call them, by way of contrast to utopias, heterotopias. (Foucault 1967: s/ pág.)

O que faz do Magdalen Mental Mercyseat um espaço heterotópico é precisamente esta condição de espaço real – criado pela sociedade, mas situado à/na sua margem – onde as regras e convenções do mundo social são constantemente interrogadas e transgredidas por indivíduos que, ao operarem essa transgressão, são considerados loucos. Impõe-se, todavia, questionar se a fronteira que separa o mundo da loucura do aparente mundo da sanidade social não é apenas alusiva e ilusória como dizia Muldoon, referindo-se aos textos da tradição literária irlandesa, e como sugere Joyce ao fabricar (através do método de “conglomewriting”) a palavra “wisefolly” (FW 321).

Retomando uma das perguntas centrais de *Jerusalém* – “Para onde deve o homem dirigir o seu pensamento para não ser considerado louco?” (Tavares 2005: 106) –, poder-se-ia dizer que os pacientes do Magdalen Mental Mercyseat não souberam, não



puderam ou, simplesmente, não quiseram seguir as orientações da sociedade sobre a “melhor” ou mais “correta” direção a dar ao seu pensamento. O problema é que, tal como sugere Hugh Kenner, vocábulos como “melhor”, “normal” ou “correto” são, não raras vezes, utilizados como sinónimos de “validado pela sociedade”, ou, numa palavra, “tradicional”: “Time and again the only meaning of ‘correct’ is ‘traditional’” (Kenner *apud* Conley 2003: 30).

Quando confrontada com indivíduos desviantes, ou cujos comportamentos não são convencionais, a sociedade tende a reagir, invariavelmente, com desconforto, empurrando-os para a margem ou a marginalidade. Não é, por conseguinte, de estranhar que entre os diversos tipos de heterotopias descritas por Foucault se encontrem as “heterotopias de crise” ou “de desvio”:

In the so-called primitive societies, there is a certain form of heterotopia that I would call crisis heterotopias, i.e., there are privileged or sacred or forbidden places, reserved for individuals who are, in relation to society and to the human environment in which they live, in a state of crisis [...]. But these heterotopias of crisis are disappearing today and are being replaced, I believe, by what we might call heterotopias of deviation: those in which individuals whose behavior is deviant in relation to the required mean or norm are placed. Cases of this are rest homes and psychiatric hospitals, and of course prisons [...]. (Foucault 1967: s/ pág.)

Ao colocar todo o seu empenho na obtenção de um emprego no M.M.M., Murphy questiona a superioridade do conhecimento e do modo de vida autorizados pela sociedade – “Any fool can turn the blind eye, but who knows what the ostrich sees in the sand?” (M 106) –, substituindo uma forma de marginalidade (uma vida próxima da mendicância decorrente do seu repúdio pelo mundo laboral, representativo do mundo das coisas) por outra (a esfera da loucura bem mais próxima do desejado mundo da mente). Ao fazê-lo, Murphy dá um passo importante na construção da sua identidade, pois, como sublinham Soja e Hooper:

By extension and adjustment, choosing marginality can also become a critical turning point in the construction of other forms of counter-hegemonic or subaltern identity and more embracing communities of resistance. [...] This alternative process of choosing marginality reconceptualizes the problematic of subjection [,] by deconstructing both margin and centre, while reconstituting in the restructured (recentred) margins new spaces of opportunity, the new spaces that difference makes. (Soja e Hooper 1993: 190, 191)

A renovada escolha da marginalidade, através da entrada no Mercyseat, prova que o que afasta Murphy do mundo do trabalho, e da sociedade em geral, não é um qualquer sentimento de indolência ou laxismo, mas uma sincera repulsa pelas regras inerentes ao jogo social. Quando Celia entrega a Murphy o horóscopo que o deverá orientar na sua procura de emprego, ele não consegue evitar sentir que este pedaço de papel se assemelha a uma ameaça, uma excomunhão ou uma sentença de morte. Por seu lado, Celia apercebe-se, pela primeira vez, do enorme sacrifício que o reinício da vida laboral representará para Murphy:

“My life-warrant. Thank you.”

It struck her that a merely indolent man would not be so affected by the prospect of employment.

“My little bull of incommunication,” he said, “signed not with lead but with a jossy’s spittle. Thank you.” (M 22)

Durante o curto espaço de tempo que dura a sua aventura laboral, Murphy vê a sua identidade reavaliada e reajustada pelo encontro com duas personagens masculinas, membros desta comunidade da margem: o poeta-mendigo Ticklepenny, que Murphy substitui, a pedido do próprio, no Magdalen Mental Mercyseat, e Mr. Endon, o paciente mais enigmático da instituição e que merecerá especial atenção no segundo e terceiro capítulos desta dissertação.

Murphy chega ao Mercyseat, para trabalhar como enfermeiro, por intermédio de Austin Ticklepenny – “Pot Poet/From the County of Dublin” (M 53), como se lê no seu cartão-de-visita, ou “a distinguished indigent drunken Irish bard” (M 55), como se esclarece mais adiante –, a quem deverá substituir para que este não perca o pagamento relativo ao que foi para si uma intensa, e arriscada, semana de trabalho:

Ticklepenny’s pompous dread of being driven mad by the spectacle constantly before him of those that were so already, made him long most heartily to throw up his job as male nurse at the Magdalen Mental Mercyseat. But as he had been admitted on probation for the term of one month, nothing less than a month’s service would produce any pay. To throw up the job at the end of a week or a fortnight or any period less than the period of probation would mean no compensation for all he had suffered. And between going mad and having the rest of his life poisoned by the thought of having once worked for a week for nothing. Ticklepenny found little to choose. (M 57)

O facto de o Mercyseat ter de recorrer a pessoal não qualificado como Ticklepenny – “whose only qualifications for handling the mentally deranged were the pot poet’s bulk and induration to abuse” (M 57) – e de até este “distinto indigente” (M 55) temer a

influência dos pacientes do hospital – “so divorced from reality” (M 57) – mostra bem a aversão da sociedade por aquilo ou aqueles que não consegue compreender, formatar ou normalizar. O mesmo receio não partilha Murphy que não hesitaria em alinhar-se com os pacientes do M.M.M. não fora a sua propensão por Celia e outras tentações do mundo material, como os biscoitos de gengibre (M 108), que a todo o momento acentuam a sua divisão:

The issue therefore, as lovingly simplified and perverted by Murphy, lay between nothing less fundamental than the big world and the little world, decided by the patients in favour of the latter, revived by the psychiatrists on behalf of the former, in his own case unresolved. (M 107)

Assustado com o mundo da loucura e pouco voltado para o trabalho braçal que, apesar de tudo parece assentar-lhe bem, Ticklepenny – “The merest pawn between Murphy and his stars [...]” (M 53) – deseja regressar rapidamente à sua missão de voz da Irlanda:

This view of the matter will not seem strange to anyone familiar with the class pentameter that Ticklepenny felt it his duty to Erin to compose, as free as a canary in the fifth foot (a cruel sacrifice, for Ticklepenny hiccupped in end rhymes) and at the caesura as hard and fast as his own divine flatus and otherwise bulging with as many minor beauties from the gaelic prosodoturfy<sup>61</sup> as could be sucked out of a mug of Beamish’s porter. **No wonder he felt a new man washing the bottles and emptying the slops of the better-class mentally deranged.** (M 55-56, meu sublinhado)

Se dúvidas existissem de que a figura de Austin Ticklepenny teria sido inspirada no poeta irlandês Austin Clarke, cuja poesia Beckett criticou severamente num artigo intitulado “Recent Irish Poetry”, elas seriam dissipadas não apenas pela coincidência do nome “Austin”, mas sobretudo por esta ridicularização e depreciação da poesia de Ticklepenny, repetindo as críticas de Beckett à produção poética de Clarke no referido artigo (cf. Knowlson 1997: 213). De resto, esta flagrante (mesmo que indesejada) identificação de Ticklepenny com Clarke (que inclui ainda a insinuação de que este seria homossexual) poderia ter valido a Beckett um processo judicial, como explica Knowlson:

Having merely glanced (he claimed) through the book, Clarke decided against suing Beckett because he said that few people would ever manage to read all the way through the novel. A libel case probably seemed much too

---

<sup>61</sup> Sublinhe-se a ironia da expressão “the gaelic prosodoturfy” que funciona quase como um pleonismo ao associar a referência ao gaélico e à relva da Irlanda (“turf”) na definição da prosódia de Ticklepenny.

risky a venture. The ‘catatonic stupor’ remark and the homosexual slur would have made such a case embarrassing and unpleasant for Clarke to pursue. It is difficult, however to disagree with Mays that Beckett’s joke was in rather poor taste. And we should not be surprised. Privately, the young Beckett could be very cruel and scathing in his comments about writers whom he held in low esteem. (*idem* 214)

A presença de Ticklepenny no enredo de *Murphy* evoca ainda uma outra questão, já equacionada por Joyce em *Ulysses*. Trata-se da igual valorização do trabalho braçal e do trabalho intelectual ou criativo para o sucesso de uma nação: “You have every bit as much right to live by your pen in pursuit of your philosophy as the peasant has. What? You both belong to Ireland, the brain and the brawn. Each is equally important” (U 747-748). É evidente que o caso de Ticklepenny é substancialmente diferente do de Stephen Dedalus, como fica, aliás, explícito no comentário que encerra a descrição da sua poesia: “No wonder he felt a new man washing the bottles and emptying the slops of the better-class mentally deranged” (M 56). O mundo da poesia e da mente não parecem ser o domínio de Ticklepenny, ao contrário de Murphy que, embora sem pretensões literárias, mais se aproxima de Stephen na defesa da sua própria filosofia de vida.

O reencontro de Murphy com Ticklepenny, seu conterrâneo, dá-se num local onde uma outra “escrava” das leis do mercado e do mundo laboral suscita a atenção do protagonista; trata-se de Vera, a empregada do café, que, como Murphy tem a oportunidade de verificar, leva muito a sério a velha máxima de que o cliente tem sempre razão:

“I ask for China and you give me Indian.”

Though disappointed that it was nothing more interesting, Vera made no bones about making good her mistake. She was a willing little bit of sweated labour incapable of betraying the slogan of her slavers, that since the customer or sucker was paying for his gutrot ten times what it cost to produce and five times what it cost to fling in his face, it was only reasonable to defer to his complaints up to but not exceeding fifty per cent of his exploitation. (M 52)

Todo o diálogo entre Murphy e Vera se revela hilariante, muito por culpa da forma como o primeiro procura manipular a segunda através de uma escolha calculista de palavras:

With the fresh cup of tea Murphy adopted quite a new technique. He drank not more than a third of it and then waited till Vera happened to be passing.

“I am most fearfully sorry,” he said, “Vera, to give you all this trouble, but do you think it would be possible to have this filled with hot?”

Vera showing signs of bridling, **Murphy uttered winningly the sesame.**

“I know I am a great nuisance, but they have been too generous with the cowjuice.”

**Generous and cowjuice were the keywords here.** No waitress could hold out against their mingled overtones of gratitude and mammary organs. And **Vera was essentially a waitress.** (M 52, meus sublinhados)

O plano estratégico colocado em prática por Murphy acaba por lhe render quase três chávenas de chá pelo preço de uma,<sup>62</sup> mas mais do que os benefícios alcançados por Murphy importa reter a sua surpreendente declaração final de que “Vera era essencialmente uma empregada”. Não sendo evidente o significado das palavras de Murphy, é, no entanto, pertinente interpretá-las à luz da altercação precedente com Celia sobre a importância do que se “faz” para o que se “é”, e vice-versa (M 26). Ao dizer que Vera é essencialmente uma empregada de mesa, estará Murphy a reiterar a sua tese (“you do what you are”), entendendo a profissão de Vera como o reflexo exacto da sua “natureza”; ou a perfilhar, finalmente, a sua antítese (“I am what I do”), proposta por Celia, significando nesse caso, que a circunstância de trabalhar como empregada faz de Vera apenas circunstancialmente uma empregada (que se comporta, em todo o caso, em conformidade com a sua função laboral e social)?

A atitude jocosa de Murphy torna mais verosímil a primeira hipótese, mas gostaria de convocar aqui as palavras de Žižek sobre uma situação que me parece semelhante. Num estimulante ensaio subordinado ao tema da violência, Žižek recorda uma afirmação de Simone de Beauvoir, datada de 1948, alvo de grande polémica. Diz a referida declaração: “Muitos racistas, ignorando o rigor da ciência, insistem em afirmar que, ainda que as razões psicológicas não tenham sido determinadas, o certo é que os negros *são* inferiores. Bastaria a alguém viajar pela América para se convencer do facto” (Beauvoir *apud* Žižek 2009b: 68, *italico no original*). Ao contrário dos detratores de Beauvoir, Žižek não lê estas palavras como uma prova de racismo porque o “ser” aqui visado é, no seu entender,

um ser social e simbólico. Quando são tratados pelos brancos como inferiores, isso torna-os realmente inferiores ao nível da sua identidade social simbólica. Por outras palavras, a ideologia racista branca detém uma **eficácia performativa**. Não se trata simplesmente de uma interpretação

---

<sup>62</sup> Este trecho de *Murphy* serviu já de inspiração a um *cartoon* publicado por Simon Loekle na revista *James Joyce Quarterly*: “SHORT THRIFT! A NOTE FOR IMPOVERISHED AND ILL-PAID SCHOLARS[.] Samuel Beckett’s *Murphy* [...] shows how to stretch your pence ordering tea. Two principles are employed: complaint (“I ask for China you give me Indian”) and mollification (“... they have been too generous with the cowjuice.”) ‘Try it sometime, gentle skimmer’” (Loekle 2006: 137).

daquilo que os negros são, mas de uma interpretação que determina o próprio ser e a existência social dos sujeitos interpretados. (Žižek 2009b: 69, meu sublinhado)

Gostaria de realçar aqui a expressão “eficácia performativa” aduzida por Žižek. Como Celia intuía, o que se “faz” (ou o que nos permitem fazer) é de facto importante para a forma como se é interpretado e, em última análise, para aquilo que se “é”, já que o nosso ser é, antes de mais, um ser social e simbólico. Logo, Vera é essencialmente uma empregada porque é vista e tratada por todos enquanto tal, acabando por ser ela própria a interiorizar esse papel, respondendo a todas as solicitações da sociedade exatamente do modo que é esperado pelos restantes agentes sociais. Em suma, Vera é essencialmente uma empregada porque é interpretada assim e, ao ser assim interpretada, age em conformidade, acabando por dar razão aos que assim a interpretam. Estamos perante uma verdadeira bola de neve de eficácia performativa.

A manipulação das palavras iniciada por Murphy no seu diálogo com Vera será prosseguida na conversa com Ticklepenny que tenta a todo o custo convencer Murphy a substituí-lo no Mercyseat: “‘Unless you want me to call a policewoman,’ said Murphy, ‘cease your clumsy genustuprations.’ Woman was the keyword here” (M 54). Com esta referência à mulher-polícia, passível de assustar o poeta bem mais do que um agente do sexo masculino, fica implícita a homossexualidade de Ticklepenny (e de Clarke).<sup>63</sup>

Impelido pelas exigências de Celia e pela mensagem do seu horóscopo – “With regards to a Career, the Native should inspire and lead, as go between, promoter, detective, custodian, pioneer or, if possible, explorer [...]” (M 23) –, bem como pela vontade de superar Ticklepenny que considera seu inferior, Murphy acaba por aceitar o emprego no Magdalen Mental Mercyseat:

[M]urphy was inclined to think there was nothing Ticklepenny could do that he could not do a great deal better, **especially in a society of psychotics**, and that they had merely to appear together before the proper authority for this to be patent. [...] He said he would present himself at the M.M.M. the following Sunday morning, whenever that was, which would give Ticklepenny time to manure the ground. Ticklepenny would not go mad before that day of rest so favourable to Murphy. (M 58, meu sublinhado)

---

<sup>63</sup> Outras referências à homossexualidade de Ticklepenny fundem-se com indícios de que ele pode estar ligado à fuga de gás que provoca a morte de Murphy: “You should see my fire” (M 99) é a resposta de Ticklepenny à exigência feita por Murphy de ter aquecimento no seu quarto no sótão do Mercyseat. Num outro momento, confrontado com a visão de Murphy nu, embalado na sua cadeira, confessa: “‘I lit my candle,’ said Ticklepenny, ‘the better to marvel at you’” (M 114).

A morte de Murphy mostra que a sua entrada no M.M.M. não foi tão favorável quanto ele esperaria. Para trás fica apenas uma pista, sob a forma de uma carta (M 161),<sup>64</sup> aparentemente deixada por Murphy, revelando que o seu último desejo é ser enterrado na Irlanda, junto do Abbey Theatre,<sup>65</sup> na (omnipresente) cidade de Dublin.

### III. *Dear Dirty Dublin*: A Cidade por James Joyce

Num dia do homem estão os dias  
do tempo, desde aquele inconcebível  
dia inicial do tempo, em que um terrível  
Deus prefixou os dias e agonias,  
até esse outro em que o ubíquo rio  
do tempo terreal retorne à fonte  
do Eterno, e que se apague no presente  
o ontem, o futuro, o que ora é meu.  
Entre a alba e a noite se situa a história  
universal. Assim, de noite vejo  
a meus pés os caminhos do hebreu,  
Cartago aniquilada, Inferno e Glória.  
Dá-me, Senhor, coragem e alegria  
para escalar o pico deste dia.

Jorge L. Borges, “James Joyce”

Em *Ulysses*, Joyce oferece aos leitores a oportunidade de acompanhar um dia na vida de Leopold Bloom, Stephen Dedalus e Molly Bloom; um dia também na vida de Dublin, “DEAR DIRTY DUBLIN” (U 183), que acaba por se apresentar já neste texto como um agente importante na construção da narrativa. O desejo de fixar a cidade e imprimi-la em cada uma das suas palavras é confessado pelo autor que

registra com uma precisão surpreendente a minúcia da cidade Edwardiana. Para o conseguir, Joyce baseou-se em jornais, mapas, no *Thom's Directory* de 1904 e, não menos, em correspondência contínua com habitantes de Dublin. Deve ser lembrado que na altura em que disse a Frank Budgen que desejava “dar uma imagem tão completa de Dublin que se a cidade um dia desaparecesse repentinamente da terra poderia ser reconstruída através do

---

<sup>64</sup> Esta carta aumenta as suspeitas de suicídio, mas também as de assassinato já que o estilo em que se encontra escrita não parece pertencer a Murphy.

<sup>65</sup> A escolha de Dublin e do Abbey Theatre para palco final da existência tragicômica de Murphy deixa transparecer um sentimento de nostalgia face à Irlanda, por parte de Murphy ou de quem tiver falsificado a carta, fazendo de Ticklepenny, por exemplo, um possível suspeito. Porém, como relembra Ackerley, há uma razão muito menos poética, mas mais lógica para a escolha: o facto de o terreno onde se encontra construído o teatro ter albergado em tempos uma morgue (Ackerley 2010: 209).

[seu] livro”, grande parte do centro da cidade tinha sido recentemente destruído durante a *Revolta da Páscoa* de 1916. (Butler 2004: 33)

Joyce responde igualmente às interrogações de Bloom quando este se cruza com um cego nas ruas de Dublin – “Queer idea of Dublin he must have, tapping his way round the stones.” (U 231) –, recriando a cidade através das suas palavras, assim garantindo o seu acesso a todos e também a sua imortalidade:

James Joyce left Dublin in 1903 at the age of twenty-one. He would return thereafter only three times – once to attend his mother’s funeral [...]; once in order to serve as manager of the first motion picture theatre in Ireland [...]; and once to immerse himself for a final time in the physical and moral landscape that would become *Ulysses*. After January 1910, he remained on the Continent, conspicuously removed from his homeland, in Trieste, Zurich and Paris: the most cosmopolitan of writers. We know, of course, that he was at the same time the most insular of writers, writing of nothing but Ireland, nothing but Dublin in fact, writing home constantly for details of Dublin life, Dublin history, Dublin geography that he could turn into fiction. (Levitt 2000: 45)

O dia singular, na vida de Dublin e dos seus habitantes, que é reproduzido em *Ulysses* carrega o peso da História, como fica bem patente nos comentários de diferentes intervenientes, mas sobretudo de Stephen Dedalus: “It seems history is to blame.” (Haines, U 24); “History, Stephen said, is a nightmare from which I am trying to awake.” (U 42); “Nightmare from which you will never awake” (U 174). É legítimo perguntar se este pesadelo de Stephen não terá a sua materialização (linguística) em *Finnegans Wake*, texto que se situa indubitavelmente no universo noturno do sono e do sonho:

As Joyce informed a friend later, he conceived of his book as the dream of old Finn, lying in death beside the river Liffey and watching the history of Ireland and the world – past and future – flow through his mind like flotsam on the river of life. [...] The characters would be the dreamlike shapes of the eternal, unholy family, Everyman, his wife, their children, their followers, bobbing up and down the river. In the twentieth century Everyman’s avatar was to be Humphrey Chimpden Earwicker, keeper of a public house in Chapelizod, whose wife was Anna Livia, whose children were the twins Shem and Shaun and their sister [...], Isabel. (Ellmann 1982 [1959]: 544)

A congruência de uma continuidade entre *Ulysses* e *Finnegans Wake* é, de resto, sugerida, em *The Western Canon*, por Harold Bloom: “*Finnegans Wake*, all critics agree, begins where *Ulysses* ends: Poldy goes to sleep, Molly broods magnificently, and then a larger Everyman dreams the book of the night” (Bloom 1994: 422). Todavia, antes de Bloom expressar a sua tese sobre a sequencialidade subjacente aos dois últimos



trabalhos de Joyce, já T. S. Eliot tinha declarado a impossibilidade de vir a existir um sucessor de *Ulysses*: “The book would be a landmark because it destroyed the whole of the nineteenth century. It left Joyce himself with nothing to write another book about. It showed up the futility of all English styles” (Eliot *apud* Bulson 2006: 20). O curioso é que a intenção de Joyce era precisamente escrever a partir do nada: “I made it [*Ulysses*] out of next to nothing. *Work in Progress* I am making out of nothing” (Joyce *apud* Ellmann 1982 [1959]: 543).

À dicotomia dia/noite incorporada por *Ulysses* e *Finnegans Wake* poder-se-á, porventura, acrescentar a dicotomia tempo/espaço. Na abertura do episódio “Proteus”, Stephen debate-se com as inevitáveis modalidades do visível e do audível enquanto caminha pela praia. Simultaneamente, na sua caminhada interior, Stephen viaja até às categorias do tempo e do espaço:

INELUCTABLE modality of the visible: at least that if no more, thought through my eyes. [...] Stephen closed his eyes to hear his boots crush crackling wrack and shells. You are walking through it howsoever. I am, a stride at a time. A very short space of time through very short times of space. Five, six: the *nacheinander*. Exactly: and that is the ineluctable modality of the audible. Open your eyes. No. Jesus! If I fell over a cliff that beetles o’er his base, fell through the *nebeneinander* ineluctably. (U 45)

Esta inclusão dos conceitos de “*nacheinander*” (sequencialidade temporal) e “*nebeneinander*” (simultaneidade espacial) demonstra que Joyce foi, tal como explica Harvey (1990: 267), pioneiro na importância atribuída à relação dialética entre tempo e espaço (especialmente em *Finnegans Wake*), e também um dos primeiros a abraçar o que Soja e Hooper designam por “*spatial turn*” (Soja e Hooper 1993: 192).

De facto, embora exista tanto em *Ulysses* como em *Finnegans Wake* uma articulação evidente dos conceitos de tempo e de espaço, a verdade é que, pela circunstância de se encontrar no domínio da noite e do sonho, o último trabalho de Joyce é muito mais espacial do que temporal.<sup>66</sup> Enquanto *Ulysses* observa ainda as categorias tradicionais do romance, apresentando-se como uma narrativa que tem um princípio, um meio e um fim facilmente discerníveis, identificáveis e sequenciáveis; *Finnegans Wake*, pelo contrário, acolhe uma simultaneidade radical de planos temporais e espaciais que não permite a sua inclusão inequívoca em qualquer rótulo ou categoria tradicional.<sup>67</sup> Basta

---

<sup>66</sup> Sobre a questão do tempo em *Finnegans Wake*, ver, por exemplo, Borg 2005.

<sup>67</sup> Como defende David Hayman: “The *Wake*, a seriously, a distressingly funny encapsulation, does not and cannot rely upon the conventions of the novelist’s trade, but cannot do without traces of the

lembrar que o texto é deixado em suspenso, como se se recusasse a ter final e se assumisse, em vez disso, como um eterno retorno ao princípio:

A way a lone a last a loved a long **the**<sup>68</sup> (FW 628, meu sublinhado)

riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay,  
bring us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and  
Environs. (FW 3)

De resto, este início e fim de frase, respetivamente, só fazem sentido quando lidos em conjunto, sublinhando a circularidade do texto e a sua natureza atemporal já que terminar o texto não é mais do que iniciar uma nova leitura.

A própria História, a que Stephen gostaria de poder fugir, surge também “espacializada”, em *Finnegans Wake*, encontrando-se toda ela transposta e reciclada na e pela Irlanda ou, mais especificamente, na e pela cidade de Dublin (cf. Benstock 1967: 47) que assim justifica o epíteto de “alldconfusalem” (FW 138). Importa, por isso, sublinhar a importância do espaço enquanto elemento clarificador e ordenador da existência: “all is **where** in love as war”; “at no **spatial time** processly which regards to con crude chronology”; “**Expatiate then how much times** we live in. Yes?”; “Where are we at all? and whenabouts **in the name of space?**” (FW 151, 358, 555, 558, meus sublinhados). É certo que o tempo se encontra também representando nestas intervenções, quer diretamente nas expressões “how much times” e “spatial time”, quer indiretamente no neologismo “whenabouts” que congrega, precisamente, espaço e tempo, mas a verdade é que o apelo que ressalta de todas elas se prende com a necessidade de “espacializar” a existência humana ou, se se preferir, a História. Como salienta David Spurr:

Joyce's achievement in the *Wake* cannot be adequately appreciated solely in terms of the language of the text. Rather, Joyce is demonstrating through his work the linguistic texture of history; that is, that historical events signify

---

traditional narrative which Joyce renders uncanny in the service of the nocturnal, syncretic and generative vision” (Hayman 1997: 84). Sobre este assunto, ver também Attridge 2000: 126 e Hayman 1997: 112.

<sup>68</sup> Quanto à inesperada escolha do artigo “the” para “fechar” *Finnegans Wake*, Joyce justifica-se, dizendo: “In *Ulysses*, to depict the babbling of a woman going to sleep, I had sought to end with the least forceful word I could possibly find. I had found the word “Yes”, which is barely pronounced, which denotes acquiescence, self-abandonment, relaxation, the end of all resistance. In *Work in Progress*, I've tried to do better if I could, this time, I've found the word which is most slippery, the least accented, the weakest word in English, a word which is not even a word, which is scarcely sounded between the teeth, a breath, a nothing, the article ‘the’” (Joyce *apud* Ellmann 1982 [1959]: 712).

with all of the ambiguity and the unpredictability effects of language, and that history takes place *in* language, occurring within the space of language insofar as it has any meaning at all. (Spurr 2003: 14)

Não é, aliás, irrelevante que logo nas primeiras páginas de *Finnegans Wake*, o leitor seja convidado a realizar uma humorística visita guiada pela História através da visita a um museu especial e atemporal onde cabem não apenas heróis e batalhas célebres, mas também as venturas e as desventuras dos heróis da vida comum, como é, de imediato, sugerido pela presença de Kate, empregada doméstica de HCE e ALP, também entendida, por vezes, como a versão sénior de ALP, por oposição a Issy, simultaneamente sua filha e representante mais jovem.<sup>69</sup>

Redismembers invalids of old guard find poussepousse pousseypam to sate the sort of their butt. For her passkey supply to the janitrix, the mistress Kathe. Tip.

This the way to the museyroom. Mind your hats goan in! Now yiz are in the Willingdone Museyroom. This is a Prooshious gunn. This is a ffrinch. Tip. [...] This is me Belchum sneaking his phillippy out of his most Awful Grimmet Sunshat Cromwelly. [...] This is Rooshious balls. This is a ttrinch. This is mistletropes. This is a Canon Futter with popynose. [...] This is the dooforhim seeboy blow the whole of the half of the hat of lipoleums off the top of the tail on the back of his big wide harse. Tip (Bullseye! Game!) How Copenhagen ended. This way the museyroom. Mind your boots goan out. (FW 8, 9, 10)

A presença do museu<sup>70</sup> numa fase tão precoce da narrativa é significativa não apenas porque indicia a importância que será dada à História e à resistência/efemeridade da

---

<sup>69</sup> Este desdobramento de ALP em Issy – ou “Isobel”, “Isabelle”, “Isa” – e Kate – ou “Kothereen the Slop” – encontra-se bem patente na abertura do capítulo que encerra a terceira parte de *Finnegans Wake* (555-590). Como observa John Gordon, “If ALP is the *Wake*’s muse, the one who shows the dreamer how to dream, and Kate is the *Wake*’s quarry, its rumour repository, Issy is the *Wake*’s occasion, theme, reason for existence, prime mover – the one for whom and because of whom the dream is dreamed” (Gordon 2000 [1986]: 75). No mesmo capítulo de *Finnegans Wake*, a vida privada e a intimidade de HCE e ALP (aqui identificados como a família Porter) são devassadas, culminando na descrição detalhada das quatro posições escolhidas pelo casal durante o ato sexual: “Third position of concord! Excellent view from front. Sidome. Female imperfectly masking male.” (FW 582); “Fourth position of solution. How johnny! Finest view from horizon. Tableau final. Two me see. Male and female unmask we hem” (FW 590).

<sup>70</sup> Num interessante ensaio intitulado “‘In greater support of his word’: Monument and Museum Discourse in *Finnegans Wake*”, John Schwartz analisa a importância do museu enquanto testemunha dos alegados crimes praticados por HCE no Phoenix Park: “Critics have tended to confine their studies of the Museyroom to the celebrated passage in Li (FW 8.09-10.23), which represents the archetypal family drama in military-historical terms. I would like to focus more broadly on the Museyroom’s identification with the Wellington Monument and the key evidentiary role of both in HCE’s self-defense [...]” (Schwartz 2006: 78).

memória, em *Finnegans Wake*, mas sobretudo pela particular relevância que este encerra para os estudiosos do espaço. Entre as diversas heterotopias listadas por Foucault, em “Of Other Spaces”, encontra-se já o museu:

Museums and libraries have become heterotopias in which time never stops building up and topping its own summit [...]. [T]he idea of accumulating everything, of establishing a sort of general archive, the will to enclose in one place all times, all epochs, all forms, all tastes, the idea of constituting a place of all times that is itself outside of time and inaccessible to its ravages, the project of organizing in this way a sort of perpetual and indefinite accumulation of time in an immobile place, this whole idea belongs to our modernity. The museum and the library are heterotopias that are proper to western culture of the nineteenth century. (Foucault 1967: s/ pág.)

O museu apresenta-se, portanto, como metáfora do texto *wakeano* que procura também ele acumular todos os tempos, épocas, formas, gostos e espaços no espaço das suas seiscentas e vinte e oito páginas. Porém, este museu, à semelhança, aliás, do restante texto, não se apresenta como um lugar estático de acumulação temporal, mas como espaço moldável de acomodação espacial da memória e da História. Dito de outro modo, da mesma forma que cada leitor e cada leitura fazem de *Finnegans Wake* um texto (uma história) diferente, cada visitante e cada visita ao museu da memória – ou “Memoland” (FW 318) – alteram, inevitavelmente, a própria História/história – “cyclewheeling history” (FW 186). Como observa Derek Attridge: “Texts make history; history makes texts. *Finnegans Wake*, in dramatizing this cycle-wheeling process, manages to make it an extremely funny business” (Attridge 2000: 91).

A visita ao museu é, posteriormente, complementada por uma sugestiva visita guiada por outros “lugares de memória” (Nora 1997: 23) nos quais se incluem diversos monumentos – “manyoumeant” (FW 318) – e o próprio património natural de Dublin:<sup>71</sup>

Bisships, bevel to rock’s rite! Sarver buoy, extinguish! Nuotabene. **The rare view from the three Benns** under the bald heaven is on the other end, askan your blixom on dimmen and blastun, **something to right hume about. They were erected in a purvious century**, as a hen fine coops and, if you know your Bristol and have trudged the trolly ways and elventurns of that

---

<sup>71</sup> Schwartz realça a importância do exaustivo estudo “The Ordnance Survey of Ireland”, realizado entre 1824 e 1841, para a conservação do património natural, cultural e linguístico da Irlanda: “Begun as a map-making and gazetteering project led by a British officer named Thomas Larcom, the Ordnance Survey soon expanded under the care of the Irish archaeologist George Petrie into a comprehensive study of the physical landscape that combined scientific methodology with the listing of original place names and the description of architectural remains. As a result, the entire geography of Ireland was transformed into a vast *lieu de mémoire* (site of memory), a place pregnant with a past that could be delivered through the careful study of archaeology and toponymy” (Schwartz 2006: 78).

old cobbold city, you will sortofficially scribble a mental Peny-Knox-Gore.  
(FW 606, meus sublinhados)

O museu, os monumentos e o património natural continuamente mencionados em *Finnegans Wake* atuam pois como intérpretes da História Universal e da história de Dublin, “dirty and dear” (Joyce 1992: 108). A Dublin “real” e os seus principais marcos (culturais, históricos, paisagísticos, arquitetónicos, coletivos, individuais, privados ou públicos) surgem recriados na cidade textual (e imortal) erigida por Joyce, contribuindo para a confirmação do seu carácter exibicionista – “exhibitionististicity” (U 629) –, já sugerido em *Ulysses*. Oscilando, constantemente, entre o sagrado e o profano, Dublin é apresentada, concomitantemente, como uma nova Jerusalém e uma nova Babel – “Is the strays world moving mound or what static babel is this, tell us?” (FW 499) –; a terra prometida e a promessa de uma desterritorialização – “The untireties of livesliving being the one substance of a streamsbecoming” (FW 597) –; o lugar onde o possível se afigura improvável e o improvável uma verdadeira inevitabilidade: “Our isle is Sainge. The Place [,] the one place, *ult aut nult*, in this madh vaal of tares [...] where the possible was the improbable and the improbable the inevitable” (FW 110).

Não é, pois, de estranhar que a identidade dos diversos intervenientes de *Ulysses* e de *Finnegans Wake* se funda inextricavelmente com a identidade (ou identidades) de Dublin, dando origem a inúmeras e divertidas formulações deste espaço fundador: “the new Bloomusalem in the Nova Hibernia of the future” (U 606); “durlbin” (FW 19); “Megalopolis” (FW 128); “Doubtlynn!” (FW 248); “Ibdullin” (FW 309); “Publin” (FW 315); ou “Annapolis” (FW 318), entre tantas outras.

Este sentimento de pertença ou de gravitação em torno do centro nevrálgico da Irlanda – intuído até pelos mais críticos: “But I suspect, Stephen interrupted, that Ireland must be important because it belongs to me.”;<sup>72</sup> “We can’t change the country. Let us

---

<sup>72</sup> Como sugere Booker, para Stephen as justaposições entre público e privado são particularmente gravosas no que diz respeito ao seu processo de construção identitária: “Stephen would like to imagine an identity for himself that sets him apart from those around him, that will make him a unique individual. But his efforts to do so are consistently couched in a language that is derived from the discourses of public institutions and traditions, indicating that there is no way to define the individual apart from the communal, the private apart from the public” (Booker 2000 [1995]: 130). A abertura de *Portrait* é, neste aspeto, um bom exemplo. A esfera política (e o caso Parnell, em especial) invade o lar, dominando as conversas da família, dividindo os interlocutores e deixando uma marca indelével no então jovem Stephen: “[D]ante had ripped the green velvet black off the brush that was for Parnell one day with her scissors and had told him that Parnell was a bad man. That was called politics. There were two sides in it: Dante was on one side and his father and Mr Casey were on the other side but his

change the subject.” (U 748) – não deixa de comportar perigos e ansiedades patentes na ideia recorrente de invasão contida na palavra “trespass”: “May I trespass on your valuable space.” (U 40); “trespassing on the space question” (FW 160).

Na verdade, se a invasão do espaço alheio, através do boato concupiscente, fosse um pecado capital, todos os intervenientes de *Finnegans Wake* estariam, à partida, marcados pela culpa. Talvez por isso, mais do que personagens, no sentido tradicional do termo, sejam apresentados como vozes atuantes – “choractors” (FW 314) – que, libertas da materialidade do corpo, fazem do som das palavras o seu único sentido – “to make soundsense and sensesound” (FW 121)<sup>73</sup> – e do humor verbal a sua mais importante ferramenta, como observa Bernard Benstock:

[The *Wake's*] humour is basically verbal since Joyce’s universal dream is poetically conceived in terms of “echoes” rather than “images”; it is [...] transliterated immediately upon perception into speech patterns capturing the many-levelled irrelevancies which dance about the central core of significance in each event. (Benstock 1965: 108)

Se o humor é uma ferramenta, importa questionar a quem ou a que se destina e, sobre este assunto, Adrienne Janus não poderia ser mais clara. Num interessante ensaio intitulado “From ‘Ha he hi ho hu. Mummum’ to ‘Haw! Hell! Haw!’: Listening to Laughter in Joyce and Beckett”, Janus defende que o empenho de Joyce e Beckett não apenas na adoção de um registo humorístico mas sobretudo na transcrição das propriedades acústicas do riso revela o desejo de contrariar o domínio de uma cultura visual e de abalar as fundações da linguagem enquanto sistema historicamente autorizado de significado (Janus 2009: 145, 148):

For two writers caught in Ireland’s battles of linguistic socio-politics that pitted Gaelic, a “foreign” national language, against English, an “alien” mother tongue, laughter is not merely the empty shell of discharged artillery (of puns, word-play, jokes, etc.) in the psycho-linguistic defense

---

mother and uncle Charles were on no side. Every day there was sometjing in the paper about it. // It pained him that he did not know well what politics meant and that he did not know where the universe ended. He felt small and weak” (*Portrait* 18).

<sup>73</sup> Em *Music and the Irish Literary Imagination*, Harry White utiliza a expressão “império do som” e descreve *Finnegans Wake* como “um romance heterofônico” (vozes múltiplas não subordinadas a uma só autoridade), por oposição a *Ulysses* que é descrito como “polifônico” (vozes múltiplas, porém, subordinadas a uma só autoridade): “Joyce’s assent to the imperium of sound, and to the new music which *Finnegans Wake* thereby achieves, voids the contract of intelligibility to which he still assents in *Ulysses*. In that eclipse, we pass into the nightworld of Joyce’s speechmusic, even if we can still glimpse Ireland there” (White 2008: 184, 185). Sobre a importância da memória auditiva e do uso dos sons em *Ulysses* e *Finnegans Wake*, ver também o capítulo sobre Joyce do interessante ensaio de Adam Piette: *Remembering and the Sound of Words: Mallarmé, Proust, Joyce, Beckett* (1996: 142-196).

mechanism. Rather, **laughter is one of the primary weapons in the arsenal of sound effects used by Joyce and Beckett in a concerted series of attacks against the limiting aesthetic conditions of “national” literary language**, language constrained by modes of representation long since abolished by modernist art and modes of expression long since surpassed by music. (*idem* 158, meu sublinhado)

Ao ler a obra de Joyce e de Beckett como “uma série de ataques concertados contra os limites de uma linguagem literária nacional”, Janus parece estar a endereçar uma crítica a F. R. Leavis e aos seus seguidores. No polémico texto *The Great Tradition*, publicado no final da década de quarenta, Leavis afirma categoricamente: “The great English novelists are Jane Austen, George Eliot, Henry James and Joseph Conrad [...]” (1954: 9). Algumas páginas depois, Leavis acrescenta mais alguns nomes ao seu inventário – “Jane Austen, George Eliot, Henry James, Conrad, and D. H. Lawrence: the great tradition of the English novel is *there*.” (*idem* 41) –, mas continua a deixar ostensivamente de fora da grande tradição do romance inglês aquele que é hoje um dos seus nomes maiores: James Joyce. O argumento de que Joyce era irlandês não pode colher qualquer aceitação face à presença do americano Henry James e do polaco Joseph Conrad na lista citada. Na verdade, Leavis é o exemplo do mal-estar que, em tempos, as conquistas literárias de Joyce causaram no meio académico inglês:

The English have also had their troubles with Joyce: how difficult it must be to acknowledge that the greatest master of the English Great Tradition is an Irishman. F. R. Leavis solved the problem – and in the process boosted D. H. Lawrence, his protégé – by vilifying Joyce, by defining his work as a-traditional and amoral. Leavis’ enemy, C. P. Snow, agreed with him fully on this account, and an entire generation of English novelists and critics after World War II responded by ignoring (when not vilifying) Joyce and, indeed, all of the Modernists. (Levitt 2000: 9)

A procura de uma linguagem literária supranacional obteve, de facto, efeitos surpreendentes tanto na obra de Joyce como na obra de Beckett, mas *Finnegans Wake* é, porventura, “the chomicallest thing” (FW 334), tendo transformado a História numa hilariante e infindável “fábrica de boatos” (Hulle 2009: 19). Somando-se a aptidão pelos rumores e pela maledicência à voracidade pelo escrutínio da vida alheia, as vozes de *Finnegans Wake* criam, com todos os instrumentos ao serviço do humor, uma original desordem artística – “their own fine artful disorder” (FW 126) –, sob a forma de uma verdadeira “Gossipocracia”.

### III.1 *Gossipocracy*: No Princípio Era o Boato

The proto was traipsing through the tangle then,  
Mathew Walker, godsons' goddestfar, deputising  
for gossipocracy, and his station was a few perch  
to the weatherside of the knoll Asnoch and it was  
far from no other place unless there, how and  
ever, that he proxtended aloof upon the ether  
Mesmer's Manuum, the hand making silence.

James Joyce, *Finnegans Wake*

O célebre episódio de *Finnegans Wake* em que as lavadeiras comentam a vida de Anna Livia Plurabelle e do seu marido, Humphrey Chimpden Earwicker, inicia-se, desde logo, sob o signo do espaço. Sendo um verdadeiro “spatialist” (FW 149), Joyce conhecia a importância e o simbolismo dos espaços físicos e geográficos na construção de uma narrativa, daí a recorrência da Irlanda e mais concretamente de Dublin como filtro especial e espacial de uma história que é em tudo o resto universal.

Todavia, Joyce acrescenta, à meticulosa atenção dada a este espaço em que decorre a narrativa, uma curiosa preocupação com o espaço que o próprio texto ocupa na página branca do livro:

O  
tell me all about  
Anna Livia! I want to hear all  
about Anna Livia. Well, you know Anna Livia? Yes, of course,  
we all know Anna Livia. Tell me all. Tell me now. You'll die  
when you hear. Well, you know, when the old cheb went futt  
and did what you know. Yes, I know, go on. Wash quit and  
don't be dabbling. Tuck up your sleeves and loosen your  
talktapes. And don't butt me – hike! – when you bend. Or  
whatever it was they threed to make out he thried to two in the  
Fiendish Park. He's an awful old reppe. Look at the shirt of him!  
(FW 196)

A sugestão visual pretendida com esta original forma gráfica é relativamente evidente. Joyce (re)cria com as suas palavras a nascente do rio onde as lavadeiras se encontram; um rio que na sua longa caminhada em direção ao mar se torna progressivamente mais largo, dificultando, inclusivamente, a comunicação entre as duas companheiras de trabalho:

*Hircus Civis Eblanensis!* He had buckgoat paps on him, soft ones for  
orphans. Ho, Lord! Twins of his bosom. Lord save us! And ho! Hey? What  
all men. Hot? His tittering daughters of. Whawk?

Can't hear because of the waters of. The chittering waters of. Flittering  
bats, fieldmice bawk talk. Ho! Are you not gone ahome? What Thom



Malone? Can't hear with bawlk of bats, all thim liffeyin waters of. Ho, talk save us! (FW 215)

À semelhança de Lewis Carroll em *Alice's Adventures in Wonderland* (1896) ou mesmo (salvaguardando-se as devidas diferenças) de Guillaume Apollinaire nos seus *Calligrammes* (1918), Joyce dá corpo, em *Finnegans Wake*, a um texto em que os dispositivos formais e o modo como se encontram dispostas as palavras se revestem de especial importância, conferindo sentido aos conteúdos.<sup>74</sup>

Ora, o que a forma e o conteúdo deste capítulo deixam desde logo antever é que a história de ALP e o alegado crime cometido por HCE<sup>75</sup> no Phoenix Park deixaram há muito de ser considerados assunto privado para passar a ser matéria de debate e especulação pública. Ao longo do capítulo, todos os factos ou “unfacts” (FW 57) que rodeiam a história e as vivências do casal aparecerão a todo o momento justapostos com a história, a cultura e a literatura mundiais, com particular destaque para referências irlandesas e para a incontornável cidade de Dublin que, à imagem dos protagonistas, também é descrita como suja: “Dear Dirty Dumpling” (FW 215). Poder-se-á mesmo dizer que, com este capítulo, Joyce confere sentido redobrado à expressão popular “lavar roupa suja”,<sup>76</sup> sendo que nela se incluem a roupa de ALP e da família, que é literalmente lavada, e toda a sua história pessoal, em conjunto com a História Universal, através da coscuvilhice das lavadeiras, aqui funcionando como uma espécie de anais personificados. Não é, por isso, de estranhar que no final do capítulo sejamos confrontadas com as mesmas lavadeiras metamorfoseadas em pedra (“stone”) e árvore (“elm”), respetivamente. Da paisagem se destacaram para cumprir uma função, à paisagem retornam e com ela se fundem, como tudo o resto no universo *wakeano*:

I feel as old as yonder **elm**. A tale told of Shaun or Shem? All Livia's daughtersons. Dark hawks hear us. Night! Night! My ho head halls. I feel as

---

<sup>74</sup> Cf., a título de exemplo, os poemas de Apollinaire “La mandoline, l’oillet et le bambou” e “La colombe poignardée et le jet d’eau”, em *Anthologie de la poésie française du XX<sup>e</sup> siècle* (167-168); ou o momento de *Alice's Adventures in Wonderland* em que o rato conta a sua triste história (“tale”), graficamente apresentada como uma cauda (“tail”) de rato (36).

<sup>75</sup> A importância do boato para o desenvolvimento da narrativa está inscrita no próprio nome do protagonista masculino, Earwicker, já que “earwiggling” significa precisamente “gossip” no calão do inglês falado na Irlanda (cf. Bulson 2006: 97).

<sup>76</sup> “Wash one's dirty linen in public” (*Oxford Dictionary* 1342), a expressão idiomática equivalente em inglês, é ainda mais significativa já que em vez da palavra “roupa”, que é mais geral, se utiliza a palavra “linen” que se refere a artigos de roupa especificamente usados no contexto do lar, como toalhas de mesa, por exemplo, e acrescenta que isto se faz, contrariamente ao que é habitual, em público (“in public”).

heavy as yonder **stone**. Tell me of John or Shaun? Who were Shem and Shaun the living sons or daughters of? Night now! Tell me, tell me, tell me, **elm**! Night night! Telmetale of stem or **stone**. Beside the rivering waters of, hitherandthithering waters of. Night! (FW 215-216, meus sublinhados)

Mesmo ensombradas pela noite que começa a cair e abafadas pelas águas atarefadas e fugidias do rio Liffey (também ele um elemento simbólico, representando ALP), as duas lavadeiras, ávidas de pormenores – quanto mais íntimos melhor, como mencionava Bauman (2005: 37),<sup>77</sup> e como a curiosa expressão “loosen your talktapes” (FW 196) deixa perceber –, perpetuam, à semelhança de muitas outras vozes em *Finnegans Wake*, rumores, permanecendo, tal como elas, na incerteza e no domínio da especulação:

And aither he cursed and recursed and was everseen doing what your fourfootlers saw or was he never done seeing what you coolpigeons know, weep the clouds aboon for smiledown witnesses, and that’ll do now about the fairyhees and the frailyshees. (FW 29)

Do tell us all about. As we want to hear allabout. So tellus tellas allabout. (FW 101)

[A]ll these events they are probably as like those which may have taken place as any others which never took person at all are ever likely to be. (FW 110)

De resto, na página imediatamente anterior ao início deste capítulo surgia já a palavra “gossipaceous”, um neologismo associado a Anna Livia – “giddgaddy, grannyma, gossipaceous Anna Livia” (FW 195) – que anuncia o começo de um período em que espaço e boato se misturam, elidindo todas as fronteiras entre a esfera íntima da vida privada e o domínio da vida pública. Uma justaposição reforçada posteriormente por um neologismo da mesma família: “gossipocracy” (FW 476). Este acaba então por ser o mote do texto, englobando e anunciando aquilo que poderia descrever-se não apenas como um novo sistema político mas também como uma nova religião: repare-se na utilização de “Ho, talk save us!” (FW 215) em vez de “God save us!” e “Let us pry.” (FW 188) em alternativa a “Let us pray.”

Em *Finnegans Wake*, ou “in the land of the space of today” (FW 169), existe, portanto, uma ordem alternativa regulada pela ficção e arbitrada pelo humor, onde, ironicamente, só a palavra pode acusar e salvar. A expressão bíblica “No princípio era o Verbo” (João 1: 1) – “In the beginning was the Word” – alcança, por conseguinte, novos sentidos no “chaosmos” (FW 118) *wakeano*, onde acaba por surgir, ainda que, como tantas outras, parodiada:

---

<sup>77</sup> Cf. citação de Bauman na página 42 desta dissertação.

In the buginning is the woid, in the muddle is the sounddance and thereinofter you're in the unbewised again, vund vulsyvolsy. (FW 378)

In the beginning was the gest he jousstly says, for the end is with woman, flesh-without-word, while the man to be is in a worse case after than before since she on the supine satisfies the verg to him! (FW 468)

Curioso é também o facto de Beckett ter contribuído para este diálogo intertextual com a já citada fórmula “In the beginning was the pun” (M 42) que define exemplarmente o princípio que governa tanto *Murphy* como *Finnegans Wake*. Implícita fica a ideia de que não é qualquer “palavra” que rege os universos ficcionais de *Murphy* e de *Finnegans Wake*, mas a palavra que permite o jogo, a subversão, a paródia (“pun”). Já *Ulysses* deixara, aliás, antever esta função ambivalente do jogo de palavras, conotado simultaneamente com o humor e a punição: “How will you pun? You punish me?” (U 361).

Assim, a julgar pelas palavras acusadoras das lavadeiras, e apesar de todas as incertezas remanescentes, HCE e ALP são à partida condenáveis e encontram-se por isso sujeitos ao julgamento público não apenas das duas interlocutoras mas de toda a sociedade, já que, tal como Bauman (2005: 37) e Žižek (2006: 49) referem na sua análise da contemporaneidade, os seus assuntos privados são consumidos e devassados na esfera pública sem que com isso a causa pública saia aparentemente beneficiada: “It was put in the newses what he did, nicies and priers, the King fierceas Humphrey, with illysus distilling, exploits and all” (FW 196).

De resto, misturando a ação física de lavar a roupa com a ação linguística de narrar as venturas e as desventuras de quem habitualmente a usa, uma das lavadeiras demonstra mesmo algum rancor, como se os atos alegadamente indecorosos e criminosos de HCE se refletissem no estado dessa roupa, contribuindo para um acréscimo de trabalho na hora de a lavar: “How many goes it is I wonder I washed it? I know by heart the places he likes to saale, duddurty devil! Scorching my hand and starving my famine **to make his private linen public**” (FW 196, meu sublinhado).

A intervenção da lavadeira é profundamente irónica já que a sua escolha de palavras permite mais do que uma interpretação: por um lado, alude-se à necessidade de fazer com que a roupa volte a estar própria, limpa, e neste caso “public” surge como sinónimo de “apresentável em público”; por outro lado, reforça-se a atuação devassa da lavadeira que se aproveita do contacto mais íntimo que tem com a família, decorrente da sua

atividade profissional, para expor os assuntos particulares de quem contrata os seus serviços, contribuindo assim para o ciclo vicioso da coscuvilhice e para reforçar o sistema “gossipocrático” instaurado em *Finnegans Wake*:

And the cut of him! And the strut of him! How he used to hold his head as **high as howeth**, the famous eld duke alien, with a **hump of grandeur** on him like a walking wiesel rat. And his **derry’s own drawl** and his **corksown blather** and his **doubling stutter** and his **gullaway swank**. [...] How **elster** is he a called at all? Qu’appelle? **Huges Caput Earlyfouler**. Or where was he born or how was he found? [...] Who blocksmitt her saft anvil or yelled lep to her pail? Was her banns never loosened in **Adam and Eve’s** or were him and her but captain spliced? For mine ether duck I thee **drake**. And by my wildgaze I thee gander. (FW 197, meus sublinhados)

A nova intervenção da lavadeira continua a não poupar a reputação de HCE que é, desta feita, criticado pela sua suposta soberba e altivez numa comparação imprevista e bizarra que congrega, de forma contraditória, a palavra “grandeur”, geralmente associada a grandes feitos, e a referência a Howth, lugar emblemático da Baía de Dublin e conotado com o Castelo de Howth que aí se encontra, com esta imagem de um insignificante e vil rato. O mesmo espírito contraditório parece presidir à apresentação de HCE como sendo alguém que reúne em si todos os padrões linguísticos de Ulster, as quatro províncias históricas da Irlanda: o estilo preguiçoso de Londonderry (“drawl”), o estilo disparatado de Cork (“blather”), o estilo hesitante de Dublin (“stutter”), e o estilo auto-elogioso, ou até arrogante, de Galway (“swank”).

Já enquanto casal, HCE e ALP são apresentados como um par original, fundador e universal, à semelhança de Adão e Eva; e, mais do que companheiros, unidos pelos laços sagrados do matrimónio, surgem cúmplices nas suas diversas quedas e aventuras – “O, wasn’t he the bold priest? And wasn’t she the naughty Livvy?” (FW 204) –, sob a bênção do famoso pirata inglês, Sir Francis Drake.

De resto, se dúvidas restassem sobre esta cumplicidade a continuação da conversa entre as duas lavadeiras permitiria desfazê-las, levantando o véu sobre a culpabilidade e a promiscuidade da própria Anna Livia:

Don’t you know he was kaldt a bairn of the brine, Wasserbourne the waterbaby? Havemmarea, so he was. H.C.E. has a codfisc ee. Shyr she’s nearly as badher as him herself. Who? Anna Livia? Ay, Anna Livia. Do you know she was calling bakvandets sals from all around, nyumba noo, chamba choo, to go in till him, her erring cheef, and tickle the pointiff aisy-oisy? She was? [...] O, tell me all [...]. Letting on she didn’t care, sina feza, me absantee, him man in passession, the proxenete! Proxenete and phwhat is phthat? [...] Tell us in franca lingua. And call a spate a spate. Did they never sharee you ebro at skol, you antiabecedarian? It’s just the same as if I

was to go par examplum now in conservancy's cause out of telekinesis and proxenete you. For coxyt sake and is that what she is? (FW 198)

Neste passo, mais do que em qualquer outro, a água é o elemento aglutinador por excelência, contribuindo decisivamente para a obtenção de um estilo “hydrocomic” (FW 580). Com efeito, a água representa Anna Livia que se (con)funde com o rio Liffey; HCE é apresentado como “the waterbaby” e curiosamente conotado com dois tipos de peixe, o bacalhau (“H.C.E. has a codfisk ee”) e o arenque (“her erring cheef”); os salpicos das águas do Liffey intervêm na conversa, alterando a forma das palavras (“**ph**what is **ph**that”); e o vocabulário ligado aos mais diversos cursos de água é recorrente, culminando na frase “And call a spate a spate”, sendo que a palavra “spate” remete precisamente para o caudal do rio que parece aumentar progressivamente, tal como os episódios da vida privada de HCE e ALP relatados pelas lavadeiras.

Curiosa é também a expressão utilizada por uma das lavadeiras para qualificar a ignorância da outra: “Did they never sharee you ebro at skol, you antiabecedarian?” (FW 198). O neologismo “antiabecedarian”, aqui introduzido, retoma um outro utilizado anteriormente em *Finnegans Wake* para descrever a estranheza que a forma e o conteúdo do universo *wakeano* deverá provocar nos seus leitores:<sup>78</sup> “(Stoop) if you are **abcedminded**, to this claybook, what curios of signs (please stoop), in this allaphbed! Can you rede (since We and Thou had it out already) its world? It is the same told all. Many. Miscegenations on miscegenations. Tieckle” (FW 18, meu sublinhado). Assim se anuncia a história de HCE e ALP que, não fora a propensão humana para a coscuvilhice, bem patente nas duas lavadeiras, e a força genésica e interminável do boato, poderia ser descrita numa simples frase: “They lived und laughed ant loved end left” (FW 18). De facto, eles viveram e riram e amaram e partiram, frase à qual acrescentaria apenas as palavras “e voltaram”, uma vez que *Finnegans Wake* é, sob a

---

<sup>78</sup> Sobre o diálogo do autor com o leitor em *Finnegans Wake*, cf. o interessante ensaio de James Cahalan intitulado “‘Dear Reader’ and ‘Drear Writer’: Joyce’s Direct Addresses to his Readers in *Finnegans Wake*” (1995). Os apartes dirigidos ao leitor são também uma constante em *Murphy*, constituindo, aliás, alguns dos momentos mais hilariantes do romance. Tome-se como exemplo o comentário que encerra um princípio de ataque de pânico vivido por Neary no décimo capítulo: “A curious feeling had come over Neary, namely that he would not get through the night. He had felt this before, but never quite so strongly. In particular he felt that to move a muscle or utter a syllable would certainly prove fatal. He breathed with heavy caution through the long hours of darkness, trembled uncontrollably and clutched the chair-arms. He did not feel cold, far from it, nor unwell, nor in pain; he simply had this alarming conviction that every second was going to announce itself the first of his last ten minutes or a quarter of an hour on earth. **The number of seconds in one dark night is a simple calculation that the curious reader will work out for himself**” (M 133, meu sublinhado).

égide de Giambattista Vico, uma história de eternos retornos e recomeços,<sup>79</sup> e, por isso, também de continuidades: “Then all that was was fair. Tys Elvenland! Teems of times and happy returns. The seim anew. Ordovico or viricordo. Anna was, Livia is, Purabelle’s to be” (FW 215). Este não ter fim que define *Finnegans Wake* fora, aliás, pressagiado por Stephen Dedalus, em *Ulysses*, através da já citada passagem da *Bíblia* “No princípio era o Verbo” (João 1: 1): “In the beginning was the word, in the end the world without end” (U 626).

Todavia, antes deste final que será, na verdade, um reinício, há ainda que contar a história dos amores de ALP e HCE que não é mais do que uma fotografia da História Universal: “Only a fadograph of a yestern scene” (FW 7). Esta referência à Fotografia é particularmente sugestiva já que, como sublinha Roland Barthes, na sua famosa reflexão sobre a imagem fotográfica, *A Câmara Clara*,

a idade da Fotografia corresponde precisamente à irrupção do privado no público, ou melhor, à criação de um novo valor social, que é a publicidade do privado. O privado é consumido como tal, publicamente (as constantes agressões da Imprensa contra a privacidade das vedetas e os crescentes embaraços da legislação testemunham esse movimento). (Barthes 2006 [1980]: 109)

A “irrupção do privado no público” é o que acontece a todo o instante em *Finnegans Wake*, como fica bem patente no episódio das lavadeiras. ALP e HCE despertam a curiosidade de uma sociedade que atravessa todos os tempos e todos os espaços. À semelhança do que acontece com as vedetas ou celebridades do século XXI (cf. Lipovetsky e Serroy 2008: 106; Lipovetsky 2011: 60-61), reportagens são feitas – “reporterage” (FW 70) –, na rádio, na televisão e sobretudo no jornalismo tabloide (FW 219); fotografias são tiradas; e a vida do casal é seguida com sofreguidão por quem parece já conhecer, melhor do que eles próprios, a sua intimidade e percurso pessoal:

He had been belching for severn years. And there she was, Anna Livia, she daren’t catch a winkle of sleep, purling around like a chit of a child, Wendawanda, a fingerthick, in a **Lapsummer skirt** and damazon cheeks, for to ishim bonzour to her dear dubber Dan. With neuphraties and sault from his maggias. And an odd time she’d cook him up blooms of fisk and lay to his heartsfoot her meddery eygs, yavis, and staynish beacons on toasc and a cupenhave so weeshywashy of **Greenland’s tay** or a dzoupgan of Kaffue mokau an sable or Sikiang sukry or his ale of ferns in trueart pewter and a shinkobread (hamjambo, bana?) **for to plaise that man hog stay this stomicker** [...]. (FW 199, meus sublinhados)

---

<sup>79</sup> Sobre a influência de Giambattista Vico (1668-1744) e da sua teoria dos ciclos recorrentes em *Finnegans Wake*, ver Bishop 1993: 180-195.

Após uma longa procura que terá durado sete anos, HCE encontra finalmente ALP. Este número, profundamente simbólico,<sup>80</sup> é, aliás, recorrente em *Finnegans Wake*. No final do capítulo uma das lavadeiras acrescenta: “Hadn’t he **seven** dams to wive him? And every dam had her **seven** crutches. And every crutch had its **seven** hues” (FW 215, meus sublinhados). Também no único capítulo que compõe a Parte IV, Saint Kevin recolhe, por sete vezes, água para encher a cavidade arenosa que funcionará, para ele, como pia batismal (cf. FW 605-606).

Apesar desta referência a sete esposas, HCE escolheu Anna Livia – ou “Annushka Lutetiavitch Pufflovah” (FW 207) “rechristien Pluhurabelle” (FW 201) – que, seguindo a tradição, o conquista tanto pela sua beleza como pelo estômago, exibindo itens de vestuário tão exóticos como uma saia da Lapónia ou oferecendo-lhe chá da Gronelândia, juntamente com uma série de outras bebidas e cozinhados, incluindo uma variedade de carnes e peixes. E, correspondendo à curiosidade voraz da sua companheira – “Onon! Onon! tell me more. Tell me every tiny teign. I want to know every single ingul.” (FW 201) –, a lavadeira prossegue, voltando-se para a infância e a juventude de ALP que é contada numa amálgama de batalhas históricas e previsões de Tarot:

But it’s quite on **the cards** she’ll shed more and merrier, twills and trills, sparefours and spoilfives, nordsihkes and sudsevers and ayes and neins to a litter. Grandfarthring nap and Messamisery and the knave of all knaves and the joker. Heehaw! **She must have been a gadabout in her day**, so she must, more than most. [...] **She had a flewmen of her owen**. [...] Tell me, tell me, how cam she camlin through all her fellows, the neckar she was, the diveline? Casting her perils [...]. Linking one and knocking the next, taptng a flank and tiptng a jutty and palling in and pietaring out and clyding by on her eastway. [...] Was it **waterlows** year [...]? (FW 201-202, meus sublinhados)

As cartas de Tarot constituem o complemento ideal para as intervenções das duas lavadeiras, dado que também elas dão resposta a este imperativo de saber mais e também elas deixam muitas dúvidas quanto à sua idoneidade. Na realidade, as “verdades” do Tarot não são mais do que previsões que necessitam de ser aferidas posteriormente. Talvez por isso surjam inseridas num cenário mais abrangente de lutas

---

<sup>80</sup> São sete as cores do arco-íris e as cores litúrgicas; são também sete os planetas visíveis, as esferas celestes e as horas canônicas do dia; são igualmente sete os sacramentos, as virtudes, as ordens angélicas e as hierarquias da igreja (cf. Rosenbloom 2007: 83-84).

lendárias e batalhas concretas, como a de Waterloo, que procuram conferir a essas previsões veracidade histórica. Neste contexto, Anna Livia é apresentada de forma ambígua. Parece evidente que se trata de uma conquistadora, mas o conteúdo das suas conquistas é duvidoso. Insinua-se novamente a possibilidade de uma relação promíscua com diversos elementos do sexo masculino, sugere-se mesmo a palavra “vagabunda” (“gadabout”), mas o facto de ela ter muitos homens à sua volta pode simplesmente significar que ela era a líder de um grande exército ou de um grupo de conquistadores, hipóteses congruentes com o cenário belígero descrito.

Correndo o risco de ser “anachronistic” (FW 202), isto é, simultaneamente anacrónica e a cronista oficial de Anna, a lavadeira continua o seu relato, aludindo, desta vez, às suas origens incertas:

She said herself she hardly knows where the annals her grandfather was, a dynast of Leinster, **a wolf of the sea**, or what he did or how blithely she played or how, when, why, where and who offered her and how it was given her away. She was just a **young thin pale soft shy slim slip of a thing** then [...]. Alas, **the lags of girly days!** (FW 202, 203, meus sublinhados)

Este excerto antecipa já a imagem que será retomada no final de *Finnegans Wake*, aparecendo Anna Livia, na infância, como um pequeno e ténue riacho que progressivamente se transforma no rio Liffey e que finalmente se dissolve nas águas do mar, seu pai. Uma mesma nota de nostalgia e lirismo marca, de resto, os dois momentos de dissolução, onde os apelos à memória são uma constante – “forgetmenot”, “mememormee” –; a grande diferença é a hora do dia em que esta dissolução ocorre. No final do episódio das lavadeiras é a noite que se aproxima e deixa cair sobre as águas do Liffey um véu de escuridão e de morte:

Die eve, little eve, die! We see that wonder in your eye. **We'll meet again, we'll part once more.** The spot I'll seek if the hour you'll find. My chart shines high where the blue milk's upset. **Forgivemequick**, I'm going! Bubyee! And you, pluck your watch, **forgetmenot**. You evenlode. So save to jurnal's end! My sights are swimming thicker on me by the shadows to this place. I sow home slowly now by own way, moyvalley way. (FW 215, meus sublinhados)

No final de *Finnegans Wake*, a manhã está de volta, trazendo consigo uma nova referência ao pai e as despedidas e promessas de reencontro formuladas anteriormente:

So soft this morning ours. Yes. Carry me along, **taddy**, like you done through the toy fair. [...] Yes, tid. There's where. First. We pass through grass beneath the bush to. Whish! A gull. Gulls. Far calls. Coming, far! End here. Us then. Finn, again! Take. Bussoftlhee, **mememormee!** **Till**



**thousandsthee.** Lps. The keys to. Given! A way a lone a last a loved a long the (FW 628, meus sublinhados)

Porém, antes que esta dissolução ocorra há ainda muita curiosidade a saciar – “Dell me where, the fairy ferse time!” (FW 203) –, nomeadamente no que à aparência e ao aparecimento da jovem Anna Livia diz respeito: “Describe her! Hustle along, why can’t you? Spitz on the iern while it’s hot. I wouldn’t miss her for irthing on nerthe” (FW 207). E esta descrição será longa, detalhada, geográfica e hidrográfica:

First she let her hair fal and down it flussed to her feet its teviots winding coils. Then, **mothernaked**, she sampood herself with galawater [...]. Next [...] with leafmould she ushered round prunella isles and eslats dun, quincecunct, allover her little mary. Peeld gold of waxwork her jellybelly and her grains of incense anguille bronze. And after that she wove a **garland** for her hair. She pleated it. She plaited it. Of **meadowgrass** and **riverflags**, the **bulrush** and **waterweed**, and of fallen griefs of **weeping willow**. [...] Then, then, as soon as the lump his back was turned, with her mealiebag slang over her shulder, Anna Livia, oysterface, forth of her **bassein** came. (FW 206-207)

Anna Livia – “mother species” (FW 600) –, emerge, como Eva e Maria, despida e imaculada, do seio da natureza, a partir de uma bacia que é também, sintomaticamente, uma bacia hidrográfica. Ornamentada apenas com aquilo em que a natureza é pródiga – sementes, raízes, folhas, relva – ALP apresenta-se como um elemento essencial do mundo natural em que se inscreve, “For evil and ever” (FW 210). De resto, uma série de cursos de água, como o Tamisa, o Eufrates, o Nilo, o Douro, o Hudson ou até o pequeno e português Zêzere, são convocados como familiares do rio Liffey e, consequentemente, de Anna Livia: “thames”, “neuphratis” (FW 199), “her douro” (FW 200), “Nihil” (FW 202), “hudson” (FW 212), “Zezere!” (FW 214).

Somam-se às referências ao mundo natural, um conjunto sugestivo de referências literárias, englobando textos e escritores: *Moll Flanders* – “And drip me why in the flenders was she freckled.” (FW 204) –; *Mil e Uma Noites* – “her furzeborn sons and dribblederry daughters, a thousand and one of them” (FW 210) –; *Robinson Crusoe* – “a Rogerson Crusoe’s Friday fast” –; Victor Hugo – “three hundred and sixtysix poplin tyne for revery warp in the weaver’s woof for Victor Hugonot” –; Bruno de Nola e *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* – “a jackal with hide for Browne but Nolan”

(FW 211); *A Tale of a Tub* – “That’s what you may call a tale of a tub.”<sup>81</sup> (FW 212); e a *Bíblia* – “*Senior ga dito: Faciasi Omo! E omo fu fò. Ho! Ho! Senior ga dito: Faciasi Hidamo! Hidamo se ga facessà. Ha! Ha!*” (FW 212), entre tantas outras. Estas referências dialogam não apenas com as inúmeras alusões, paródias e citações que gizam o universo *wakeano* – “As chalk is my judge!” (FW 200) – mas também com os restantes trabalhos de James Joyce, nomeadamente, *Ulysses*.

Em “Penelope” – o famoso monólogo de Molly Bloom –, a protagonista, recordando as suas leituras e o seu nome próprio, faz também uma referência, depreciativa, a *Moll Flanders* (1722), de Daniel Defoe: “[I] don’t like books with a Molly in them like that one he brought me about the one from Flanders a whore always shoplifting anything she could [...]” (U 896). No episódio “Cyclops”, em que Bloom é violentamente interpelado por Citizen, pode ler-se: “Ireland sober is Ireland free” (U 402); em *Finnegans Wake*, pela voz das lavadeiras, esta palavra de ordem é transformada em: “Ireland sober is Ireland stiff. Lord help you, Maria, full of grease, the load is with me!” (FW 214). No sistema “gossipocrático” que governa *Finnegans Wake* a imaculada Maria perde a graça em nome da gordura do pecado e assim se explica tanto o apelo “Baptiste **me**, father, for **she** has sinned!”, como o comentário “Is that **faith**? That’s the **fact**” (FW 204, 199, meus sublinhados).

Também as controversas questões linguísticas que marcam incontornavelmente os primeiros trabalhos de James Joyce – *Dubliners*, *Stephen Hero* e *Portrait* – ecoam nas palavras de uma das lavadeiras que descarta o latim e o sânscrito, exigindo ser esclarecida em irlandês: “Northmen’s thing made southfolk’s place but howmulty plurators made eachone in person? Latin me that, my trinity scholar, out of eure sanscreed into oure erylán” (FW 215).<sup>82</sup>

<sup>81</sup> É importante recordar aqui a relação de sinonímia existente entre a palavra “banheira” (“tub”) e a palavra bacia (“bassein”) aludida anteriormente. Tendo em conta a forma como Anna Livia, representando e/ou sendo representada pelo Rio Liffey, emerge da paisagem natural ou simplesmente de um longo banho, esta história pode literalmente ser descrita como “a tale of a tub”. Com a ironia adicional de se aludir simultaneamente ao texto satírico de Jonathan Swift com o mesmo nome: *A Tale of a Tub* (1704).

<sup>82</sup> Esta referência ao Trinity College exemplifica bem as muitas críticas que são dirigidas em *Finnegans Wake* à sobrançeria dos universitários que utilizam um jargão próprio e línguas como o latim ou o sânscrito, desconhecidas do cidadão comum, para reforçar o seu estatuto de distinção. A mesma paródia de um bastião do poder universitário, desta feita francês, é formulada em *Gargantua* (1534), de François Rabelais: “Car de trouver nourrice suffisante n’estoit possible en tout le pays, consideré la grande quantité de laict requis pour icelluy alimenter, combien qu’aucuns docteurs Scotistes ayent affirmé que sa mere l’alaicta et qu’elle pouvoit traire de ses mammelles quatorze cens deux pipes neuf potées de laict por chascune foys, ce que n’est vraysemblable, et a esté la proposition déclairée

Contudo, nenhum esclarecimento parece aplacar o desejo de saber mais e mais, e de falar mais e mais, manifesto pelas lavadeiras que, assim sendo, poderiam muito bem habitar a “modernidade líquida” de Bauman, tornando-se, certamente, em frequentadoras assíduas dos *chatrooms* e das redes sociais (cf. Bauman 2005: 37). À semelhança do que acontece hoje no mundo virtual da Internet, no mundo ficcional de *Finnegans Wake*, a continuação da narrativa, ou a sua “Continuarration!” (FW 205), gera sempre novas, complexas e hilariantes interrogações:

But what was the game in her mixed baggyrhatty? Just the tembo in her tumbo or pilipili from her pepperpot? Saas and taas and specis bizaas. And where in thunder did she plunder? Fore the battle or efter the ball? **I want to get it frisk from the soorce. I aubette my bearb it's worth while poaching on.** Shake it up, do, do! That's a good old son of a ditch! I promise I'll make it worth your while. And I don't mean maybe. Nor yet with a goodfor. Spey me pruth and **I'll tale you true.** (FW 209, meus sublinhados)

A vontade de ouvir e contar histórias é por demais evidente neste excerto, onde a palavra “tell” se transforma em “tale” e onde a verdade dos factos a todo o momento se confunde com a fantasia dos contos: “I'll tale you true”. Esta propensão para narrar (adicionando, inventando, alterando o conteúdo do que é narrado no processo) é, de resto, uma constante em *Finnegans Wake* que se encontra, como observa Attridge, repleta de fábulas: “[...] fables of memory and memories of fables, and its own historical force is not lessened thereby, even if we can only tell more and more stories about it” (Attridge 2000: 92). E para continuar a receber, “frisk from the soorce”, isto é, diretamente da fonte, todas as efabulações, informações, factos e não-factos sobre a vida privada de ALP e HCE, nada melhor do que visitar “Publin” (FW 315).

---

mammallement scandaleuse, des pitoyables oreilles offensive, et entent de loing heresie” (*Gargantua* 103). Nas primeiras edições da obra a referência à Sorbonne era ainda mais explícita, “déclarée para Sorbonne scandaleuse” (*idem* 103), mas como sublinha Patricia Eichel-Lojkine, nesta citação alterada em que a palavra “pieuses” (“devotas”) passa, por exemplo, a “pitoyables” (“deploráveis”) o objeto de paródia – a Sorbonne e as suas fórmulas de condenação: *Sententiam piarum aurium offensivam et hæresim sapientem*. (*ibidem*) – torna-se evidente e não necessita, por isso, de mais comentários por parte do narrador: “c’est la lettre de la citation qui est en partie modifiée, si bien que la critique, implicite, n’a pas besoin d’être énoncée dans un commentaire extérieur” (Eichel-Lojkine 2002: 147, nota 20).

### III.2 *Publin*: Dublin no *Pub* ou o Todo pela Parte

– Good marrams, sagd he, freshwatties and boasterdes all, as he put into bierhiven, nogeysokey first, cabootle segund, jilling to windwards, as he made straks for that oerasound the snarsty weg for Publin, so was his horenpipe lug in the lee off their mouths organs, with his tilt too taut for his tammy all a slaunter and his wigger on a wagger with his tag tucked. Up. With a good eastering and a good westering.

James Joyce, *Finnegans Wake*

Se é verdade que, em *Finnegans Wake*, a cidade de Dublin surge implícita em diversas formulações – tais como as já mencionadas, “Doubtlynn!” (FW 248) ou “Annapolis” (FW 318) –, “Publin” (FW 315) será, sem dúvida, uma das mais simbólicas ao sugerir uma relação simbiótica entre Dublin e o *pub* de HCE.

Com efeito, o neologismo “Publin” aponta, desde logo, para a eventualidade de podermos encontrar no *pub* uma réplica, em miniatura, da cidade de Dublin, sendo que o contrário também é possível. Por outras palavras, Dublin poderá, em contrapartida, ser entendida como uma imagem magnificada do *pub*, facto que ajuda, aliás, a esclarecer a curiosa afirmação que se segue:

[I] can easily believe heartily in **my own most spacious immensity** as **my ownhouse and microbemost cosm** when I am reassured by ratio that the cube of my volumes is to the surfaces of their subjects as the, sphericity of these globes [...] is to the feracity of Fairynelly’s vacuum. (FW 150-151, meus sublinhados)

Como tudo o resto em *Finnegans Wake*, as escalas sofrem constantes comutações e justaposições, sem, no entanto, impedir que os microcosmos (ou “microbemost cosm”) e os macrocosmos se continuem a refletir ao ritmo da música do universo, aqui sugerida pela referência a Farinelli, cantor *castrato* do século XVIII (cf. McHugh 1991: 151). Importa, neste caso, investigar os aspetos que aproximam os dois espaços para que eles possam, em termos metafóricos, substituir-se um ao outro ou representar-se mutuamente.

Tanto as cidades como os estabelecimentos comerciais existem em função de pessoas. Começemos então por analisar os clientes do *pub*:

Group drinkards maaks grope thinkards or how reads rotary, jewr of a chrestend, respecting the otherdogs churchees, so long plubs will be plebs but plabs by low frequency amplification may later agree to have another. For the people of the shed are the sure ads of all quorum. Lorimers and

leathersellers, skimmers and salters, pewterers and paperstainers, parishclerks, fletcherbowyers, girdlers, mercers, cordwainers and first, and not last, the weavers. Our library he is hoping to ye public.

Innholder, upholder. (FW 312-313)

Num discurso apologético que reúne bebida, pensamento, religião e comércio, a voz de HCE, como legítimo proprietário do *pub*, parece anunciar a abertura de um espaço de comunhão: “Our library he is hoping to ye public”. Como refere Roland McHugh, a palavra “library”, em calão arcaico, remete para “taverna” (1991: 313), um sinónimo de *pub*. Ora, nesta taverna cabem não apenas os representantes de diversas religiões – judeus, cristãos, igrejas ortodoxas (“jewr of a chrestend, respecting the otherdogs churches”) –, mas também elementos pertencentes a diferentes profissões e ofícios, numa alusão à City de Londres e às suas diversas Associações Comerciais, muitas vezes relacionadas com atividades religiosas, especialmente até ao momento da Reforma Protestante: “Livery Companies of London included lorimers, leathersellers, skimmers, salters, pewterers, painter-stainers (cited as ‘Paperstainers’ in Smith’s *Dictionary of Dates*), parish clerks, fletchers, bowyers, girdlers, mercers, weavers, innholders & upholders” (McHugh 1991: 312).

Este eclético grupo de consumidores de bebida (“drinkards”) e de pensadores (“thinkards”) constitui o quórum necessário – “For the people of the shed are the sure ads of all quorum.” – para que se proceda ao julgamento de HCE, conferindo-se assim renovado significado à expressão popular “ser julgado na praça pública”.

Ainda que o crime de HCE permaneça envolto em mistério até ao final, sabe-se que terá ocorrido no Phoenix Park e que terá envolvido cenas de exibicionismo indecoroso, invasão de privacidade (“voyeurism”), ou ambas (cf. Ellmann 1982 [1959]: 555). Chamadas as testemunhas, que não são apenas oculares, mas multifacetadas – “an eye, ear, nose and throat witness” (FW 86) –, verifica-se que a sua credibilidade é muito duvidosa:

Being they. Mr G. B. W. Ashburner, S. Bruno’s Tobbogan Drive, Mr Faixgood, Bellchimbers, Carolan Crescent, Mr I. I. Cattaway, Hilly Gape, **Poplar Park**, Mr Q. P. Dieudonney, **The View, Gazey Peer**, Mr T. T. Erchdeakin, Multiple Lodge, **Jiff Exby Rode**, Mr W. K. Ferris-Fender, Fert Fort, Woovil Doon Botham ontowhom adding the tout that pumped the stout that linked the lank that cold the sandy that nextdoored the rotter that rooked the rhymer that lapped at the hoose that Joax pilled.

They had heard or had heard said or had heard said written. (FW 369, meus sublinhados)

Curiosamente, nesta extensa lista de testemunhas acusatórias cabem não apenas seres humanos, como seria de se esperar, mas também lugares emblemáticos, como o People's Park ("Poplar Park"), em Dún Laoghaire, ou outros elementos espaciais, tais como estradas ("Jiff Exby Rode"), vales ("Woovil Doon Botham") e pontões ("Gazey Peer"), que se associam aos delatores de HCE. De resto, estes últimos são particularmente reveladores de uma paisagem ("The View") que também ela partilha o carácter indiscreto e "gossipocrático" dos habitantes de "Publin". O certo é que, humanas ou não, estas testemunhas se apresentam como fontes muito duvidosas, responsáveis por depoimentos, no melhor dos casos, discutíveis, no pior, desprovidos de qualquer objetividade e fundamento, como é sugerido no passo supracitado – "They had heard or had heard said or had heard said written." – e em diversos outros:

Thus **the unfacts**, did we possess them, are **too imprecisely few** to warrant our certitude, **the evidencegivers** by legpoll **too untrustworthily** irreproble where his adjurers are seemingly freak threes but his judicandeas plainly minus twos. (FW 57, meus sublinhados)

A dream of favours, a favourable dream. They know how they believe that they believe that they know. Wherefore they wail. (FW 470)

Às interrogações quanto à idoneidade das testemunhas acrescentam-se então as incertezas sobre os diversos atos dos intervenientes e sobre a veracidade dos factos apresentados, como fica bem patente nas Atas do julgamento:

So many needles to ponk out to as many noodles as are company, they noddling all about *tutti* to *tempo*, decumans numbered too, (a) well, that the secretary bird, better known as Pandoria Paullabucca, whom they thought was more like a solicitor general, indiscriminatingly made belief mid authorsagastions from Schelm the Pelman to write somewords to Senders about her chilikin puck, laughing that Poulebec would be the death of her [...], (e) will, these remind to be sane? (f) Fool step! Aletheometry? Or just zoot doon floon?

Nut it out, peeby eye! Onamassofmancynaves.  
But. Top. (FW 369-370)

O coletivo de juizes aposta nos poderes da bebida – "It may not or maybe a no concern of the Guinnesses but." (FW 309) – para abrir a caixa de Pandora e revelar todos os crimes de HCE, mas a verdade – "the truath" (FW 15) – é que a cerveja, o whisky ou o rum (FW 381-382) não fazem mais do que adensar a toada de imprecisões e a tendência para a dispersão dos clientes/testemunhas – "Order, order, order, order! And tough. We call on Tancred Artaxerxes Flavin to compeer with Barnabas Ulick Dunne." (FW 337); "So you were saying, boys? Anyhow he what?" (FW 380) –,

aumentando, em grande medida, as hipóteses de se entrar, ainda que inadvertidamente, na temível terra do Erro, também conhecida como “Errorland”:

The wastobe land [...] would rise against him with all which in them were, franchisables and inhabitands, astea as agora,<sup>83</sup> helotsphilots, do him hurt, [...], Humpheres Cheops Exarchas [...]. Business bred to speak with a stiff upper lip to all men and most occasions the Man we wot of took little short of fighting chances but for all that he or his or his care were subjected to the horrors of the premier terror of **Errorland**. (perorhaps!) (FW 62, meu sublinhado)

Como observa Seamus Deane, na entrada de *The Novel: Forms and Themes* (obra editada por Franco Moretti) dedicada a *Finnegans Wake*, nem sempre é fácil distinguir quando é que um erro se encontra, de facto, “errado” no texto de Joyce: “when is an “error” a mistake?” (Deane 2006: 908). Mas a verdade é que este jardim do Éden da recorrência – “the gardem of Idem” (FW 263) – e do equívoco que está na origem de *Finnegans Wake* afigura-se, efetivamente, como um “inferno etimológico” (Deane 2006: 906) onde o adjetivo “original” tanto qualifica o pecado (“sin”), como o sol (“sun”), como o filho (“son”). Sob a autoridade da sagrada tinta que “seriolcosmically” (FW 263) redige cada queda, real ou simbólica,<sup>84</sup> do expansivo universo *wakeano*, a feliz e produtiva culpabilidade do humor é, sem reservas, abraçada:

The tasks above are the flasks below, saith the emerald canticle of Hermes and all’s loth and pleasestir, are we told, on excellent inkbottle authority, solarsystemised, seriolcosmically, in a more and more almightily expanding universe under one, there is rhymeless reason to believe, original sun. [...] But O felicitous culpability, sweet bad cess to you for an archetypt! (FW 263)

Voltando ao julgamento noturno a que HCE é sujeito, convém recordar que no episódio “Circe” de *Ulysses* (igualmente marcado pelo registo alucinatório e satírico da noite, da bebida e do bordel), Leopold Bloom também é julgado por um tribunal deveras peculiar, o tribunal da consciência: “The Court of Conscience is now open. [...]”

---

<sup>83</sup> Sublinhe-se a utilização da palavra “agora” que remete para a praça principal e para a esfera pública, por excelência, da cidade grega, na Antiguidade Clássica.

<sup>84</sup> Subjacente ao título escolhido por Joyce para o seu último trabalho, *Finnegans Wake*, encontra-se a balada popular intitulada “Finnegan’s Wake” que narra o despertar (“awake”) de Tim Finnegan durante o seu velório (“wake”) quando, na sequência da queda de uma escada, todos, família e amigos, o julgavam morto. Em *Finnegans Wake*, esta queda confunde-se com uma série de outras quedas reais ou metafóricas: “Finnegan’s fall from the ladder is hugely symbolic: it is Lucifer’s fall, Adam’s fall, the setting sun that will rise again, the fall of Rome, a Wall Street Crash. It is Humpty Dumpty’s fall and the fall of Newton’s apple. And it is every man’s daily recurring fall from grace” (Campbell e Robinson 2005 [1944]: 5).

All cordially invited. Given at this our loyal city of Dublin in the Year I of the Paradisiacal Era” (U 609). Esta referência a um tribunal da consciência ganha especial importância se pensarmos que o julgamento de HCE poderá também não passar de uma mera alucinação decorrente de um sentimento de culpa que atormenta o seu inconsciente: “the universal judgment against HCE is but a reflection of his own obsessive guilt” (Campbell e Robinson 2005 [1944]: 9). E se a acusação maior é a mesma, ou seja, a natureza pecadora de Bloom e HCE, respetivamente, o veredicto final também é semelhante: “[I] believe him to be more sinned against than sinning.” (U 613); “[T]he deponent [...] may have been (one is reluctant to use the passive voiced) may be been as much sinned against as sinning [...]” (FW 523).

Vítimas e/ou pecadores, a verdade é que a privacidade de HCE e de Bloom se encontra permanentemente exposta à maledicência popular não apenas em locais públicos como o *pub*, mas também através de meios de comunicação de massa<sup>85</sup> como a televisão (cf. FW 52-53, 61), a rádio (FW 126-149) ou os jornais, especialmente os tabloides (“four tubbloids”, FW 219): “Never know whose thoughts you’re chewing. Then who’d wash up all the plates and forks? Might be all feeding on tabloids that time. Teeth getting worse and worse” (U 217). O privado é, assim, consumido publicamente (cf. Barthes 2006 [1980]: 109) e o julgamento de HCE seguido como se de uma telenovela se tratasse. Quanto maiores os detalhes e mais íntimos os sentimentos partilhados, maior o interesse e a pulverização de boatos associados (cf. Bauman 2005: 37), o que explica, aliás, que cada intervenção em defesa de HCE (feita pelo próprio ou por ALP, por exemplo) acabe sempre por redundar numa renovada espiral de rumores e acusações.

Um outro aspeto a reter é o facto de a casa de HCE e ALP se encontrar construída sobre o *pub*, facilitando a comunicação familiar – “the message she braught below from the missus” (FW 333) –, mas também a bisbilhotice popular – “He banged the scoop and she bagged the sugar while the whole pub’s pobbel done a stare” (FW 334). Tendo a casa e o *pub* como elementos contíguos, dando redobrado sentido à locução inglesa

---

<sup>85</sup> “A cultura-mundo dos *media* tem já raízes numa longa história. De facto, esta dinâmica foi sentida desde o início do século XX, particularmente com o cinema. [...] Esta dinâmica será retransmitida, na segunda metade do século XX, pela televisão que impõe o universo da imagem directa, do instantâneo, da exclusividade, do insignificante. [...] Com a televisão impõe-se a «aldeia global», cara a McLuhan, o triunfo da sociedade da imagem e o impulso do *homo ecranis* inaugurado com o cinema.” (Lipovetsky 2011: 60, 61)



“public house”, HCE e ALP veem assim esbatidas todas as fronteiras remanescentes entre a sua vida pública e a sua vida privada.

Efetivamente, tanto nos capítulos que antecedem o episódio do *pub*, como nos capítulos que se lhe seguem, surgem um conjunto de referências a outros espaços que, de alguma forma, combinam a privacidade e o aconchego do lar com a abertura e a exposição pública do *pub*: “**spa mad but inn sane**”; “Every ditcher’s dastard in Dupling will let us know about it if you have paid the **mulctman** by whether your rent is open to be foreclosed or aback in your arrears. This is seriously meant. Here is a **homelet** not a **hothel**” (FW 129, 586, meus sublinhados).

Por outro lado, estes espaços apresentam-se, não raras vezes, em pares – “spa”/“inn”, “home”/“hotel” –, aparentemente dicotómicos – “mad”/“sane” (ou “mad”/“insane”?) –, mas sempre profundamente alusivos: “Hamlet”/“Othello”. Não há garantias de que a multa por ofensas (“mulct”) tenha sido paga ao cobrador, nem tão pouco de que a história de HCE culmine numa tragédia como a de Hamlet ou a de Otelo, mas existem indícios, no episódio do *pub*, que fazem da história de Humphrey Chimpden Earwicker e da sua família uma longa saga longe de terminar: “How you fell from story to story like a sagsand to lie” (FW 374-375). De resto, logo nas primeiras páginas de *Finnegans Wake*, um comentário inserido entre parêntesis, como se de um aparte se tratasse, anuncia: “(There extand by now one thousand and one stories, all told, of the same).” (FW 5); como se estas diversas histórias forjassem, acontecimento a acontecimento, a identidade das personagens, tal como se constrói pedra a pedra, tijolo a tijolo, uma nova cidade: “he forged himself ahead like a blazing urbanorb” (FW 589).

Entre as muitas pequenas histórias que se misturam com a história familiar de HCE e ALP no “worldroom” ou “roomwhorl” (FW 100) que é o *pub*, contam-se duas particularmente hilariantes: “The tale of Kersse the Tailor and the Norwegian Captain” – ou “a toyler in the tawn [...] drew out the moddle of Kersse by jerkin his dressing but and or it was not before athwartships he buttonhaled the Norweegee’s capstan” (FW 311) – e “how Buckley shot the Russian general” – ou “How Burghley shuck the rackushant” (FW 338).

No episódio que junta o alfaiate Kersse e o capitão norueguês, o tema central (ou, se se preferir, o crime capital) é a usurpação:

Stolp, tief, stolp, come bag to Moy Eireann! And the Norweegee’s capstan swaradeed, some blowfish out of schooling: All lykkehud! Below taiyor he ikan heavin sets. (FW 312)

- Stuff, Taaffe, stuff! interjoked it his wife's hopesend to the boath of them consistently. Come back to May Aileen. (FW 320)

Apenas não fica claro se se tratou do roubo de um só objeto (um saco, um chapéu ou um fato, por exemplo), do rapto de uma mulher (a esposa do alfaiate) ou do saque de todo um país (a Irlanda). Certo é que esta contenda entre autóctones e exploradores traz à cena as inúmeras invasões sofridas pela Irlanda ao longo dos séculos: “That with some our prowed invisors how their ulstravoliance led them infroraid, striking down and landing alow, against our aerian insulation resistance [...]” (FW 316). E as diferentes vagas de invasores são representadas como se de atos de uma peça se tratasse: “A pause.” (FW 320); “Contrescene.”, “Reenter Ashe Junior.”, “Off.” (FW 321); “Chorus” (FW 322); “Enterruption.” (FW 332); “(Silents)” (FW 334); “A public plouse. Citizen soldiers” (FW 338).

As marcas textuais do género dramático, a interjeição “Stuff, Taaffe, stuff!” (FW 320) e o boletim meteorológico televisivo – “Wind from the nordth. Warmer towards muffinbell, Lull.”; “teilweisioned” (FW 324, 345) – anunciam a chegada dos comediantes Butt e Taff que, por sua vez se, encarregam de contar como (e sobretudo por que razão!) Buckley matou o general russo. Embora a intervenção dos comediantes se prolongue por mais de uma quinzena de páginas (FW 338-355), que incluem múltiplas variações da história, o incidente poder-se-á resumir em poucas palavras.

Num contexto de guerra, presumivelmente a Guerra da Crimeia<sup>86</sup> – “in Crimealian wall” (FW 347) –, Buckley depara-se com um general russo que parece estar sentando a tentar recuperar o fôlego. Tratando-se de um inimigo, faria sentido que Buckley aproveitasse a ocasião para o eliminar, mas este mostra-se relutante em matar o seu oponente pelas costas. Todavia, um olhar mais atento revela que o general não está a descansar mas sim a defecar no campo de batalha e, o que é ainda pior, a servir-se de um pedaço de relva para se limpar:

BUTT (*giving his scimmianised twinge [...]*). But when I seeing him [...], lugging up and laiding down his livepelts so cruschinly like Mebbuck at Messar and expousing his old skinful self tailtottom by manurevring in open ordure [...] I thanked he was recovering breadth from some herdsquatters beyond the carcasses [...]. But [...] caught the pfierce tsmell of his aural,

---

<sup>86</sup> A Guerra da Crimeia opôs, entre 1853 e 1856, o Império Russo a uma coligação, formada, entre outros, pela Inglaterra, a França e o Império Turco-Otomano, que se opunha aos intentos expansionistas dos russos.

orankastank, a suphead setrapped, like Peder the Greste, altipaltar, my bill it forsooks allegiance (gut bull it!) [...]. (FW 344)

Incomodado, Buckley acaba por matar o militar russo. O crime de exposição pública do general acaba por transformar-se numa ofensa contra a Irlanda tantas vezes conotada com o verde das suas paisagens. Como recorda Gordon Bowker: “How he might use this story did not dawn on Joyce until, in the late twenties, he told it to Samuel Beckett, who commented, ‘Another insult to Ireland!’ ‘Now,’ said Joyce delightedly, ‘now I can use it’” (Bowker 2011: 15-16).

Por outro lado, o crime do general russo constitui mais um desdobramento do alegado crime/pecado praticado por HCE no Phoenix Park. O facto de este *fait-divers* ser objeto de tratamento na televisão demonstra bem a voracidade do público pelo grotesco, pelo trivial e pelo privado, em detrimento das grandes causas; uma inversão de valores particularmente visível por se tratar, neste caso, de uma história saída de um cenário de guerra, com todo o dramatismo e perdas humanas que lhe é inerente. Por outro lado, o programa televisivo animado pelos comediantes Butt e Taff antecipa já, de alguma forma, os chamados *talk-shows* contemporâneos que, como observa Bauman, também contribuem para a legitimação da devassa do privado em público:

In chat-shows words and phrases referring to the experience deemed intimate and so unfit to be talked about are uttered in public – and to universal approval, amusement and applause. By the same token, chat-shows *legitimize* public discourse about private affairs. (Bauman 2005: 69)

Com o final da noite, chega também o fim da emissão. Todos (clientes e aventureiros, históricos ou ficcionais) partem e o *pub* encerra: “Nightclothesed, arooned, the conquerors sway. After their battle thy fair bosom” (FW 355). HCE, “guilbey of gulpable gluttony” (FW 406), sucumbe uma vez mais à tentação, desta feita à pouco higiénica e nada saudável tentação de beber, até ao amanhecer, o que resta em todos os copos dos recém-saídos clientes:

[I]f he did’nt go [...] and suck up, sure enough, like a Trojan, in some particular cases with the assistance of his venerated tongue, whatever surplus rotgut, sorra much, was left by the lazy lousers of malknights and beerchurls in the different bottoms of the various different replenquished drinking utensils left there behind them on the premises by that whole hogsheaded firkin family, the departed honourable homegoers and other slygrogging suburbanities [...], no matter whether it was chateaubottled Guinness’s or Phoenix brewery stout it was or John Jameson and Sons or Roob Coccola or, for the matter of that, O’Connell’s famous old Dublin ale that he wanted like hell [...], of several different quantities and qualities

amounting in all to, I should say, considerably more than the better part of a gill or naggin of imperial dry and liquid measure till, welcome be from us here, till the rising of the morn [...]. (FW 381-382)

Perseguido, julgado – “Penalty, please!” (FW 373) – e atormentado até pela clientela sénior do *pub* – “The for eolders were aspolootly at their wetsend in the mailing waters, trying to. Hide! Seek! Hide! Seek!” (FW 372) –, HCE termina a noite sozinho, tropeçando em direção ao seu reino familiar que se encontra à pequena, mas, dadas as circunstâncias, imensurável distância, de um lanço de escadas.

No capítulo seguinte, quatro indivíduos, potenciais mutações destes quatro anciãos – “They were the big four, the four maaster waves of Erin, all listening, four.” (FW 384) – espiam a intimidade sexual de Tristão e Isolda, desdobramentos mais jovens de HCE e ALP.<sup>87</sup> “The accumulation of identities is intended. For Joyce no individual is so unusual and no situation so distinct as not to echo other individuals and situations” (Ellmann 1982 [1959]: 550).<sup>88</sup> Uma vez mais, a cidade e o país, pela ação destes quatro representantes, invadem a privacidade do casal, desmascarando a pretensa linha que separa a vida pública da vida privada em *Finnegans Wake*. Embora sem recurso a tecnologia de vigilância, estes quatro anciãos juntam-se a um rol infundável de outras personagens que, qual *Big Brother*, destituem ALP e HCE do seu elementar direito à privacidade (cf. Lipovetsky e Serroy 2008: 58)

Perante esta impossibilidade de se preservar, hermeticamente fechado, qualquer espaço de privacidade fica, todavia, o conselho:

Retire to rest without first misturbing your nighboor, mankind of baffling descriptions. Others are as tired of themselves as you are. Let each one learn to bore himself. It is strictly requested that no cobs smoking, spitting,

---

<sup>87</sup> Para um recenseamento exaustivo das personagens e personalidades referenciadas em *Finnegans Wake*, cf. Glasheen 1977. Ver particularmente o quadro intitulado “Who is Who When Everybody is Somebody Else” (lxxii).

<sup>88</sup> Como observa Attridge, Joyce destrói o último refúgio identitário das personagens não apenas pela transformação dos seus nomes em siglas – Anna Livia Plurabelle (ALP) e Humphrey Chimpden Earwicker (HCE), por exemplo –, mas sobretudo pela apresentação de diferentes versões e deturpações desses nomes. “Habituels conspicuously emergent.” (FW 33) e “A Laughable Party” (FW 66) são apenas dois exemplos entre muitos –, indiciando a existência de múltiplas manifestações corporais, temporais e espaciais de uma mesma “personagem”: “If Joyce is truly to undermine character as personage, then, he must also undermine character as sign. This is most obvious in the case of proper name [...]. So Joyce dismantles that last refuge” (Attridge 2000: 56). De resto, estas diferentes formulações servem também o propósito de caracterizar as próprias personagens. Um exemplo evidente é o de HCE que surge não raras vezes associado ao engano, à dissimulação e ao pecado que decorrem do alegado crime cometido no “Pynix Park” (FW 534), isto é, no Phoenix Park: “He’ll Cheat E’erawan” (FW 46).

pubchat, wrestle rounds, coarse courting, smut, etc, will take place among those hours so devoted to repose. **Look before behind before you strip you. Disrobe clothed in the strictest secrecy which privacy can afford.** (FW 585-586, meu sublinhado)

#### IV. *Wisefolly*: No Universo de *Murphy* e de *Finnegans Wake*

Joyce and Beckett frequently star as a double-act in the critical line-up of Irish, Cosmic, or Stoic comedians, as exemplars of humor and irony, whether medieval, modern or post-modern.

Adrienne Janus, *Journal of Modern Literature*

Em jeito de conclusão, poder-se-ia dizer que o humor de Joyce e Beckett – embalado por uma certa musicalidade irlandesa ou “gaelic prosodoturfy” (M 55) – transcende fronteiras, inverte hierarquias e reúne opostos inesperados numa constante reinvenção dos espaços, e, particularmente, do espaço público e do espaço privado. De resto, a facilidade e a recorrência com que estes espaços se justapõem, tanto em *Murphy* como em *Finnegans Wake*, assumindo, por vezes, ainda que por um tempo limitado, as características identificadoras do outro, explicam, em larga medida, a emergência de personagens tão singularmente caricaturais – “charictures” (FW 302) – como Murphy, HCE ou ALP, cuja identidade também ela se encontra em permanente trânsito.

No romance de Beckett, a recusa de Murphy em aceitar as normas que a sociedade lhe procura impor (por interposição de Celia) acaba por ser mais limitadora do que libertadora, ilustrando bem a ideia lançada por Bauman de que a liberdade não pode ser alcançada contra a sociedade e de que as normas, apesar de poderem parecer (e de serem, potencialmente) castradoras, têm (ou podem ter) também uma dimensão impulsora, ao contrário da sua total ausência (“anomie”) que apenas augura o fracasso (cf. Bauman 2005: 20, 21). De facto, mesmo para lutar contra algo que se considera injusto, desajustado ou nocivo é necessário observar algum tipo de regra, caso contrário, o ponto de vista de quem assim não procede é pura e simplesmente recusado (quando não etiquetado como louco). Embora Murphy acabe por ceder aos ditames da sociedade – procurando, ainda que sem convicção, um emprego – o seu acolhimento caloroso do espaço heterotópico (cf. Foucault 1967) do Magdalen Mental Mercyseat e dos seus habitantes revela que o antagonismo do protagonista face à sociedade e às suas normas se manteve inalterado, tendo sido apenas, temporariamente, colocado de parte em nome

de uma paixão maior: Celia. Mesmo quando parece aceitar as regras da vida pública e a sua norma central (trabalhar), Murphy não faz mais do que abraçar a margem (cf. Soja e Hooper 1993: 190, 191) – representada pelos pacientes do Mercyseat em quem reconhece os seus verdadeiros companheiros de existência –, embrenhando-se progressivamente nos mistérios da loucura e do intangível mundo da mente. Todavia, como é apanágio dos espaços heterotópicos,<sup>89</sup> a heterotopia de Murphy acaba por ruir, redundando numa morte trágica, longe de Celia, no exíguo sótão do M.M.M., testemunhada apenas pela sua companheira de todas as horas: a cadeira de baloiço. Como Murphy previra, o trabalho foi, literalmente, o seu fim (M 27, 84).

Ao contrário de Murphy, ALP e HCE são os protagonistas de uma história que parece não ter fim, apresentando-se como eterna reescrita de um caleidoscópio – ou “collideorscape” (FW 143) – de muitas pequenas histórias e da História Universal que, a todo o instante, colidem (“collide”) criativamente, fazendo com que os seus contornos escapem (“scape”), invariavelmente, aos leitores. E não é pela falta de detalhes que estes contornos se tornam fugidios já que as vozes que ecoam em *Finnegans Wake* revelam uma singular apetência pela procura e a oferta de pormenores de tudo aquilo que diga respeito à esfera do privado, em geral, e à intimidade de HCE e ALP, em particular. Neste aspeto o universo ficcional de *Finnegans Wake* antecipa aquilo que críticos e pensadores como Bauman, Barthes, Lipovetsky, Serroy ou Žižek consideram ser a privatização do espaço público na contemporaneidade, ou, por outras palavras, a invasão do espaço público pelas preocupações, interesses e interações do privado. A asserção de Bauman sobre a redefinição da esfera pública na sociedade atual – “What seems to be at stake is a redefinition of the public sphere, as a scene on which private dramas are staged, put on public display and publicly watched.” (Bauman 2005: 70) – poderia, por conseguinte, ser utilizada, *ipsis verbis*, para descrever o espaço ficcional de *Finnegans Wake* e a exposição dos dramas privados de HCE e ALP. Lipovetsky e Serroy sugerem que o interesse contemporâneo pelas “figuras do indivíduo-espetáculo” se deve a “uma necessidade de personalização”, num mundo cada vez mais impessoal, e à vontade de “recriar laços sociais, [...] com cada qual a definir-se e a posicionar-se em relação aos diferentes *estilos* que estas figuras ilustram” (Lipovetsky e Serroy 2008: 106). Talvez suceda o mesmo com as vozes do universo *wakeano*: lavadeiras, clientes do *pub*, visitantes do museu, turistas, comediantes, juizes ou jurados, todos tomam, para

---

<sup>89</sup> Sobre o carácter transitório e efêmero das heterotopias, ver Vilas-Boas 2002: 95.

o bem e para o mal, HCE e ALP como figuras de referência, o que não é absolutamente incompreensível, dado tratar-se, afinal, de um casal universal e fundador, à semelhança de Adão e Eva.

Seja pela sua própria (in)ação ou pela ação de outrem, as personagens centrais de *Murphy* e de *Finnegans Wake* perdem-se, muitas vezes, nos movediços cruzamentos entre o público e o privado. O seu elemento aglutinador permanece, em todo o caso, a incontornável cidade de Dublin que, criticada ou aclamada, surge invariavelmente apostrofada, descrita e reinventada a cada página dos dois romances, mesmo quando, como acontece no caso de *Murphy*, a ação se desenrola, em grande medida, numa outra cidade: Londres. A inédita operação linguística e literária levada a cabo sobre Dublin faz com que a todo o momento ela se confunda ou se substitua aos seus habitantes, personificando os seus conflitos identitários e as suas penas, mas também as suas alegrias, aventuras e metamorfoses:

It scenes like a landscape from Wildu Picturescu or some seem on some dimb Arras, dumb as Mum's mutyness, this mimage of the seventyseventh kusun of kristansen is odable to os across the wineless Ere no ædor nor mere eerie nor liss potent of suggestion than in the tales of the tingmount. (FW 53)

Uma dúvida, porém, persiste. Não se colocará a Joyce e a Beckett o mesmo dilema que se colocava a Marco Polo em *As Cidades Invisíveis*, o de criar cidades demasiado verosímeis para serem verdadeiras?<sup>90</sup> No caso de Beckett, poder-se-ia dizer que a sua Dublin corresponde mais à Veneza de Polo do que propriamente às restantes cidades imaginárias ou imaginadas que este descreve a Kublai Kan:

E Polo: - Sempre que descrevo uma cidade digo qualquer coisa de Veneza.  
- Quando te pergunto por outras cidades, quero ouvir-te falar delas. E de Veneza, quando te perguntar por Veneza.  
- Para distinguir as qualidades das outras, tenho de partir de uma primeira cidade que está implícita. Para mim é Veneza. (Calvino 2009: 95)

Para Beckett era Dublin. Sobretudo na sua ficção romanesca em língua inglesa, representada neste estudo por *Murphy*. Para Joyce também era Dublin, mas de um modo

---

<sup>90</sup> “- Também pensei num modelo de cidade de que deduzo todas as outras – respondeu Marco. - É uma cidade feita só de exceções, impedimentos, contradições, incongruências, contra-sensos. Se uma cidade assim é o que há de mais improvável, diminuindo o número de elementos anormais aumentam as probabilidades de existir realmente a cidade. Portanto basta que eu subtraia exceções ao meu modelo, e proceda com que ordem proceder chegarei a encontrar-me perante uma das cidades que existem, embora sempre como exceção. Mas não posso fazer avançar a minha operação para além de um certo limite: obteria cidades demasiado verosímeis para serem verdadeiras.” (Calvino 2009: 76)

diferente. Se Beckett parte de Dublin para construir as vivências das suas personagens num qualquer espaço citadino e Polo fala sempre de Veneza ao erigir por palavras as suas cidades invisíveis, Joyce convoca todas as cidades, “reais” ou ficcionadas, presentes, futuras ou passadas, ao (re)escrever a sua Dublin.

De resto, Joyce e Beckett – “(who possessed a large amount of the humoresque)” (FW 50) – certamente concordariam com Raimundo, protagonista de *História do Cerco de Lisboa* (1989), de José Saramago, que reconhece a necessidade de juntar “uma parte suficiente de imaginação para tornar [uma história verídica] mais real e autêntica” (Saramago 2008 [1989]: 303). Porém, por vezes, são a “verdade” e a chamada “vida real” a ultrapassar a ficção,<sup>91</sup> pelo que não fará sentido falar-se de um excesso de verosimilhança quando o “pecado” é do foro ficcional. Pelo contrário, com as ferramentas adequadas e a dose certa de sabedoria e loucura – “wisefolly” (FW 321) – tudo é misturável e verosímil sem perder, no entanto, uma nota, mesmo que pequena, de verdade: “Putting truth and untruth together a shot may be made at what this hybrid actually was to look at” (FW 169).

O segredo está na “facilidade” com que Joyce e Beckett congregam universos aparentemente distantes, opostos ou contrastantes, através de um jogo interminável de palavras que recupera, não raras vezes, o “Nonsense” (FW 326) ou “nocense” (FW 378) dos mundos de fantasia de Lewis Carroll. Como sublinha Dirk Van Hulle, em *Joyce & Beckett Discovering Dante*:

Humpty Dumpty’s theory, of two meanings packed into one word like a portmanteau, seems to me the right explanation for all. For instance, take the two words “fuming” and “furious”. Make up your mind that you will say both words, but leave it unsettled which you will say first. Now open your mouth and speak. If your thoughts incline ever so little towards “fuming”, you will say “fuming-furious”; if they turn, by even a hair’s breadth, towards “furious”, you will say “furious-fuming”; but if you have that rarest of gifts, a perfectly balanced mind, you will say “frumious”. (Hulle 2004: 35)

É através deste processo que duas palavras como “relinquished” (“abandonado”) e “replenished” (“reabastecido”) se juntam em *Finnegans Wake* para dar origem a “replenquished” (FW 381),<sup>92</sup> um neologismo utilizado para qualificar os copos dos clientes do *pub*.

---

<sup>91</sup> “So the truce, the old truce and nattonbuff the truce, boys. Drouth is stronger than faction.” (FW 336)

<sup>92</sup> Ver citação completa no final da secção anterior.



Portadores deste imenso dom da aglutinação – tão singularmente representado por Humpty Dumpty, “the pure example of the hopeful innovator” (Davidson 2005: 143) –, Joyce e Beckett abrem com *Murphy* e *Finnegans Wake* as portas do riso. E, quer este se expresse discretamente e em segurança – “The savest lauf in the world.” (FW 314) – ou em súbitas explosões – “the guffaw of the Abderite” (M 148) –, todos devem procurar ouvi-lo, até porque o riso e os demais fenómenos ligados à audição desempenham um papel central nos textos dos dois autores. Como observa Janus:

[The] analysis of listening and laughter in the works of Beckett and Joyce [...] points to the actuality of what might be termed “otographic texts”: namely, texts that reproduce and ask us to attend to auditory phenomena (song, music, laughter, and murmurs) at the limits of the conceptual divisions, subject/object, mind/body, poetry/prose, writing/speech, in the attempt to move past these limiting divisions. [T]he production of laughter uses the body (the material body of language, the body of the reader) against consciousness in order to mark and momentarily overcome these limits. (Janus 2009: 164)

No presente capítulo, procurou-se refletir sobre os limites da divisão público/privado ao demonstrar, através da análise de *Murphy* e de *Finnegans Wake*, como as fronteiras entre os dois espaços são instáveis e permeáveis a justaposições de um sobre o outro. O próximo capítulo é dedicado ao estudo dos limites e das potencialidades da divisão conceptual (e espacial) corpo/mente.

# Capítulo 2

## Capítulo 2 |

### *An agony of perceivedness:*

### Nos Interstícios entre Corpo e Mente

A person's inner life may become so splendid and challenging as to disable him or her for all contacts with the world.

Declan Kiberd, *The Irish Writer and the World*

Tudo quanto não é a minha alma é para mim, por mais que eu queira que o não seja, não mais que cenário e decoração.

Fernando Pessoa, *Livro do Desassossego*

#### I. Introdução

“Como todas as grandes dicotomias, a do corpo e do espírito esbateu-se”, afirma Lipovetsky em *A Era do Vazio: Ensaio sobre o Individualismo Contemporâneo* (1983: 59). E Lipovetsky não está sozinho na sua constatação. Também David Lodge, num texto mais recente intitulado *A Consciência e o Romance*, sublinha que

Fazer a distinção entre a carne e o espírito, o corpo e a alma, o material e o imaterial, o terreno e o transcendente, é cometer a falácia do dualismo, que, estando embora profundamente enraizado na história da cultura ocidental, está hoje morto e enterrado. Ou pelo menos deveria estar. (Lodge 2009 [2002]: 16-17)

As palavras de Lodge são particularmente reveladoras ao deixarem subentender que embora os dualismos sejam redutores e até perigosos (ao impor categorias rígidas e estanques, negligenciando os espaços intermédios, as justaposições e as exceções) eles continuam ainda, de algum modo, a enformar a mundividência ocidental. E não é estranho que assim seja dado que eles oferecem algo que é manifestamente importante para os seres humanos: uma linha orientadora da existência e dos diversos elementos

que nela confluem (bom/mau, privado/público, interior/exterior, centro/margem, etc.) e que, não sendo necessariamente opostos, são seguramente complementares.

Não obstante, na “época do espaço” (cf. Foucault 1967: s/ pág.) e, por conseguinte, da fluidez (cf. Kirby 1996: 19), afigura-se cada vez mais difícil conservar as dicotomias tradicionais ainda tão enraizadas na cultura ocidental. Tivemos a oportunidade de verificá-lo ao refletir sobre o espaço público e o espaço privado, no capítulo anterior, e o mesmo se poderá constatar, no presente capítulo, em relação ao corpo e à mente (dicotomia que se apresenta por vezes, em alternativa, como corpo/alma, corpo/cérebro matéria/espírito, ou sentimento/razão).

Ora, se entre público e privado se deu uma inversão de valor e de valores, com o espaço privado a assumir maior protagonismo na contemporaneidade, levando à privatização do próprio espaço público (Bauman 2005: 39), entre corpo e mente também aconteceu uma semelhante revolução valorativa. Como observa Lipovetsky:

O corpo já não designa uma abjeção ou uma máquina, designa a nossa identidade profunda da qual não há motivo para ter vergonha e que pode, portanto, exibir-se nua nas praias ou nos espetáculos, na sua verdade natural. Enquanto pessoa, o corpo ganha dignidade; devemos respeitá-lo, quer dizer zelar permanentemente pelo seu bom funcionamento [...]. (Lipovetsky 1983: 58)

A observação de Lipovetsky deixa perceber que um longo caminho foi percorrido desde que René Descartes (1596-1650) declarou o primado da razão (e, por extensão, da alma e da mente) apoiado no célebre princípio “eu penso, logo existo” (Descartes 1984 [1637]: 28). Citando Rob Shields, Bauman propõe mesmo uma reescrita deste princípio basilar: “As Rob Shields wittily put it, one could rephrase Descartes’ famous *cogito*, without distorting its meaning, as ‘I occupy space therefore I exist’” (Bauman 2005: 113).

António Damásio, neurocientista português, acrescenta argumentos a este debate ao reconhecer na cultura ocidental uma “subestimação da profunda comunidade entre corpo e cérebro” (Damásio 2010: 61). Num longo ensaio intitulado *O Livro da Consciência: A Construção do Cérebro Consciente*, Damásio afirma igualmente que “o corpo é o alicerce da mente consciente. [A] ideia de que existe uma fronteira rígida entre o corpo e o cérebro é problemática. [O]s estados mentais parecem sempre conter alguma forma de sentimento” (*idem* 39, 41). Num ensaio precedente, sugestivamente intitulado *O Erro de Descartes: Emoção, Razão e Cérebro Humano*, Damásio tinha já sustentado que “a mente começa pelo corpo ou não pode existir”, que o cérebro e o

corpo formam “um organismo indissociável”, que a “alma respira através do corpo, e o sofrimento quer se inicie na pele ou numa imagem mental, acontece na carne” (Damásio 2011 [1994]: 21, 22).<sup>93</sup>

Apesar de todos estes contributos recentes, a tradição cartesiana ainda subjaz a muitos preconceitos relativamente ao corpo. Ao associar categoricamente a razão à alma e os sentidos ao corpo, Descartes estabeleceu o que viria a ser designado por dualismo cartesiano: “De maneira que esse eu, isto é, a alma pela qual sou o que sou, é inteiramente distinto do corpo, mais fácil mesmo de conhecer do que este, o qual, embora não existisse, não impediria que ela fosse o que é” (Descartes 1984 [1637]: 28). Esta distinção não é apenas operativa, mas é sobretudo valorativa, pelo que a alma e a razão são para Descartes inquestionavelmente superiores ao corpo (*idem* 47, 48). É certo que esta diferenciação não se inicia, em rigor, com Descartes, podendo-se remontar, por exemplo, a Platão (428-347 a.C.) e à sua reflexão sobre o que é eterno e fluido como a alma – parte integrante do mundo das ideias –, por oposição ao que é transitório e contingente como o corpo – pertencente ao mundo sensível –;<sup>94</sup> mas não é menos verdade que, enquanto fundador da filosofia moderna, Descartes encontra-se mais próximo da contemporaneidade que inspira repetidamente.<sup>95</sup> Prova disso é, aliás, como

---

<sup>93</sup> Na sua conclusão, Damásio responde de forma inequívoca à pergunta que ele próprio formula: “Qual foi, então, o erro de Descartes? Ou, melhor ainda, *qual é* o erro de Descartes que quero destacar sem dó nem piedade? Poderíamos começar por um protesto, censurando-o por ter persuadido os biólogos a adotar, até aos nossos dias, a mecânica de relojoaria como modelo da vida. Todavia, esse protesto talvez não fosse inteiramente justo e devemos passar ao «Penso, logo existo». [...] Tomada literalmente, a declaração ilustra precisamente o oposto do que julgo ser verdade acerca das origens da mente e da relação entre a mente e o corpo. Sugere que o pensamento e a consciência do pensamento são os verdadeiros substratos do ser. [...] Todavia, muito antes do aparecimento da humanidade, os seres vivos já eram seres vivos. [...] Assim, no princípio foi o ser e só depois o pensamento. [...] Existimos e depois pensamos, e pensamos apenas de acordo com aquilo que somos, uma vez que o pensamento é na verdade causado pelas estruturas e operações do ser.”; “Este é o erro de Descartes: a abissal separação entre o corpo e a mente, entre, por um lado, o material tangível e infinitamente divisível de um corpo dimensionado e mecanicamente operado e, por outro lado, o material intangível, indivisível, e não dimensionado da mente” (Damásio 2011 [1994]: 316-317, 318).

<sup>94</sup> Sobre este assunto, cf., por exemplo, o diálogo *Fédon*, de Platão: “- Olha agora Cebes, prosseguiu Sócrates, se de tudo quanto dissemos se pode concluir que a alma tem grande semelhança com o divino, imortal, inteligível, uniforme, indissolúvel e com o que permanece sempre o mesmo e se comporta da mesma maneira; ao passo que o corpo é em extremo semelhante ao humano, mortal, não inteligível, multiforme, dissolúvel e ao que nunca se comporta do mesmo modo” (*Fédon* 56).

<sup>95</sup> Foi, aliás, esta proximidade de pensamento entre Descartes e a contemporaneidade que inspirou o já citado *Erro de Descartes*, de António Damásio: “Alguns poderão perguntar: para quê discordar de Descartes e não de Platão, cujos pontos de vista sobre o corpo e a mente eram mais exasperantes, tal como podemos verificar no seu *Fédon*? Para quê incomodarmo-nos com este erro de Descartes, em particular? No fim de contas, alguns dos seus outros erros parecem espetacularmente mais errados.

se verá mais adiante, a importância do pensamento cartesiano enquanto mote para o desenvolvimento da narrativa de *Murphy*, um romance do século XX.

Se é legítimo falar hoje de uma alteração nesta primazia da razão face ao corpo é porque, tal como afirma Lipovetsky, o corpo deixou de ser entendido como uma máquina ao serviço da razão para passar a constituir, como sugere Bauman, “uma propriedade privada indiscutível” que “compete ao seu proprietário” não apenas preservar mas melhorar (Bauman 2007: 124).<sup>96</sup> Esta maior dignidade do corpo é consentânea com a matriz da sociedade atual, eminentemente “narcísica” como demonstra a sua profunda preocupação com o indivíduo e o privado, domínio no qual se destaca agora o corpo:

Investimento narcísico do corpo directamente legível através de mil práticas quotidianas: angústia da idade e das rugas [...]; obsessões com a saúde, com a «linha», com a higiene: rituais de controlo (check-up) e de manutenção (massagens, sauna, desportos, regimes); cultos solares e terapêuticos (sobreconsumo de cuidados médicos e de produtos farmacêuticos), etc. Incontestavelmente, a representação social do corpo sofreu uma mutação [...]; é do advento deste novo imaginário social do corpo que resulta o narcisismo. (Lipovetsky 1983: 57-58)

Esta mutação na representação social do corpo é, pois, em grande medida resultado da vivência de uma “época do espaço” (Foucault 1967: s/ pág.), sendo que “o espaço do corpo” é cada vez mais relevante na relação do indivíduo com os outros espaços em que se movimenta e, sobretudo, na construção, afirmação e reformulação contínua da sua identidade:

The space we occupy interacts with what could be considered another space, the space of the body. Between them our consciousness often mediates, making decisions about the kind of space it wants to enter and changing form to adapt to the situations in which it finds itself. [...] Perhaps in speaking of the space of the body, the female subject has more at stake than the male; our vaginas, our wombs, our menstruations, and our pregnancies make the interiority of our bodies seem much more present, obvious, conscious, critical. (Kirby 1996: 12)

---

Descartes acreditava que era o calor que fazia circular o sangue e que existiam minúsculas e finas partículas do sangue que se destilavam em «espíritos animais» que, por sua vez, serviam para mover os músculos. Porque não censura-lo por qualquer uma destas noções? A razão é simples: há muito tempo que sabemos que Descartes estava errado no que respeita a essas questões para as quais temos hoje respostas que satisfazem plenamente. Não é esse o caso quando consideramos os assuntos da mente, do cérebro e do corpo, onde os erros de Descartes continuam a ter uma grande influência. Para muitos, os pontos de vista de Descartes são encarados como evidentes por si mesmos e não necessitam de ser reexaminados” (Damásio 2011 [1994]: 319).

<sup>96</sup> Como observa Lipovetsky: “Num sistema personalizado só resta ao indivíduo durar e conservar-se, aumentar a fiabilidade do seu corpo, ganhar tempo e ganhar contra o tempo” (Lipovetsky 1983: 104).

As palavras de Kirby sublinham as razões que fazem hoje do corpo uma das mais importantes e problemáticas linhas de fronteira, condicionando o modo como cada indivíduo se apresenta aos outros e também o modo como os percebe, em retorno. Enquanto fronteira, o corpo faz, simultaneamente, a demarcação e a ponte entre o que é superfície e o que é interior. O grande risco reside em considerar-se apenas as superfícies (mulher, homem, branco, negro, rico, pobre, etc.), sobretudo quando estas são levadas a coincidir com compartimentações de cariz ideológico:

My sexuality centers my bodily consciousness, making an open berth for me to occupy as a specifically female subject. [...] Though subjects of all races, classes, and ethnicities may live their bodies as volumes, for subjects from marginal groups the *margins* of the body may prove more palpable, central, defining, and affecting. If I live my body as volume, my “femininity”, my gender, resides at its surface, on the level of the clothes I wear or the lipstick I (do or don’t) apply. [...] The surfaces of our bodies interact with the divisions between groups drawn up by ideology [...] and it is precisely when the space of the body coincides with the space of ideology that violence can occur. (*idem* 13)

Também em relação ao espaço do corpo existem, portanto, centro e margem (ou margens) e uma vez mais se reafirma a superior importância da margem, enquanto espaço alternativo e de contestação, para a construção da identidade individual e colectiva (cf. Soja e Hooper 1993: 190-191).

Se o corpo é na contemporaneidade objeto de todas as atenções, que lugar se reserva ao espírito, à alma ou à mente? A resposta de Lipovetsky é clara:

A época hipermoderna é a da regressão ou da perda da posição proeminente que ocupava a alta cultura: o «valor espírito» foi substituído pela diversão, pelo desporto, pelo entretenimento dos *media* e das viagens, pela velocidade da informação. Dinâmica do desencanto que encontra na cultura-mundo – a da imagem, do corpo, do consumismo – a sua origem quase directa. (Lipovetsky 2011: 77)

Fruto de uma profunda inversão de valores, o corpo concentra agora as grandes preocupações e motivações do ser humano, relegando as suas restantes dimensões constitutivas (participação política, cidadania, espiritualidade, etc.) para segundo plano. O corpo deixa de ser corrupto ou corruptor, como era para Platão, ou inferior, como era para Descartes e os seus herdeiros, passando a ser uma mais-valia, senão a única mais-valia que pertence inteiramente ao indivíduo e sobre o qual pode agir a todo o momento, investindo na sua propriedade privada. Assim se explica também a apetência

contemporânea pelo consumo que obriga os indivíduos “a tomar-se a seu cargo”: “Seja qual for a sua standardização, a era do consumo revelou-se e continua a revelar-se um agente de personalização, quer dizer de responsabilização pelos indivíduos, coagindo-os a escolher e a transformar os elementos do seu modo de vida” (*idem* 102). Poder-se-á argumentar que o problema não reside tanto na possibilidade de escolher mas na própria escolha, profundamente limitada pela standardização identificada no excerto transcrito. A originalidade da oferta pode, de facto, ser limitada, mas a oferta não é certamente, pelo que a grande dificuldade dos indivíduos-consumidores<sup>97</sup> é hoje sobreviver ao excesso e não à escassez de produtos, serviços e informação (cf. Bauman 2005: 63). De resto, o próprio Lipovetsky reconhece que esta responsabilização dos indivíduos é “de um género novo, narcísica como lhe poderemos chamar na medida em que a acompanham, por um lado, uma desmotivação ante a coisa pública e, por outro lado, uma descripação e desestabilização da personalidade” (Lipovetsky 1983: 104).

Seja como for, este “sistema de participação inelutável” (*idem* 102) que é o consumo fixa incontestavelmente os indivíduos ao que é material e corpóreo, não deixando muito tempo para a esfera do espiritual ou da mente. Na “era da instantaneidade” (Bauman 2005: 128), tudo – incluindo a cultura, a informação e o lazer – é consumido de forma material, visivelmente voraz, mas pouco digerida ou crítica (cf. Lipovetsky 2011).<sup>98</sup> Com efeito, face às múltiplas solicitações do mundo da corporalidade sobra pouco tempo ao indivíduo contemporâneo para disfrutar do espaço da mente, algo que não acontece, pelo contrário, com as personagens de Joyce e Beckett que encontram muitas

---

<sup>97</sup> Lipovetsky utiliza a expressão “planeta-consumo” para definir um planeta em que se consome “cada vez mais serviços; consome-se por todo o lado, nos hipermercados e nas galerias comerciais, nos cinemas, nas estações de comboios, nos aeroportos, nos corredores do metro; consome-se cada vez mais o domingo, a tarde, a noite, em qualquer hora e em qualquer lugar: uma dinâmica levada ao seu extremo com a revolução do cibercomércio. Enquanto as festas de significação religiosa se metamorfoseiam em festivais de compras, em espécies de bacanais de consumo, todos os antigos limites espaço-temporais tendem a desaparecer. [...] Estende-se por todo o lado o reino da escolha individual, o império das marcas e das solicitações comerciais; o momento é o da comercialização quase integral não somente dos objectos, mas também da cultura, da arte, do tempo, da comunicação, da procriação, da vida e da morte. O capitalismo do hiperconsumo assinala-se por esta excrecência da esfera comercial que é acompanhada por uma formidável expansão da lógica consumista de escolha individual, presente, agora, em todos os domínios da vida” (Lipovetsky 2011: 39, 40).

<sup>98</sup> “A cultura-mundo desdobra-se no reino da universalidade cosmopolita, da mudança perpétua, do plotórico: informação, filmes, programas audiovisuais, publicidade, música, festivais, viagens, museus, imagens, exposições, obras de arte, Internet, tudo se encontra, doravante, em superabundância e de primeiríssima qualidade na **cultura hipertrófica do sempre mais rápido, sempre com mais ofertas de novidades, de informação e de comunicação.**” (Lipovetsky 2011: 18, 20, meu sublinhado)



vezes no recesso da sua mente uma espacialidade sem par no mundo ‘real’ habitado pelo corpo.<sup>99</sup> Veja-se o caso de Leopold Bloom, nas palavras de Kiberd:

My father once remarked after reading one of Leopold Bloom’s monologues: ‘Don’t you sometimes think it might have been better not to have had quite so rich an inner life?’ Ellmann was shrewd enough to notice the contrast, pervasive in Irish literature, between the richness of a person’s private thoughts and the actual poverty of social setting: and he knew the act of compensation for what it was, an attempt to find in the mind a spaciousness impossible in the world. (Kiberd 2005: 239)

Embora o monólogo que levou a esta asserção da riqueza mental de Bloom não surja identificado por Kiberd, não é difícil encontrar em *Ulysses* inúmeros exemplos que a corroborem.

No episódio “Lestrygonians”, enquanto Bloom percorre as ruas de Dublin, o leitor percorre os recantos da sua mente:

His eyes followed the high figure in homespun, beard and bicycle, a listening woman at his side. Coming from the vegetarian. Only. [*sic*] weggebobbles and fruit. Don’t eat a beefsteak. If you do the eyes of that cow will pursue you through all eternity. They say it’s healthier. Wind and watery though. Tried it. Keep you on the run all day. Bad as a bloater. Dreams all night. Why do they call that thing they gave me nutsteak? Nutarians. Frutarians. To give you the idea you are eating rumpsteak. Absurd. Salty too. [...]

Her stockings are loose over her ankles. I detest that: so tasteless. Those literary etherial people they are all. Dreamy, cloudy, symbolistic. Esthetes they are. I wouldn’t be surprised if it was that kind of food you see produces the like waves of the brain the poetical. (U 210)

Neste momento da narrativa, o leitor não estranhará já a avaliação que Bloom faz da comida vegetariana e dos seus consumidores. Adepto confesso de um pequeno-almoço robusto que inclui diversas iguarias de origem animal,<sup>100</sup> Bloom dificilmente poderia compartilhar a preferência dos dois transeuntes pela frugalidade da comida vegetariana. Todavia, Bloom não se limita à crítica culinária, refletindo igualmente, com desaprovação, sobre as escolhas de vestuário da figura feminina observada. A atividade mental de Bloom é tão intensa que permite conjugar em escassas linhas textuais a sua experiência negativa da comida vegetariana e a paródia dos seus *slogans* (“Don’t eat a beefsteak. If you do the eyes of that cow will pursue you through all eternity. They say

---

<sup>99</sup> Sobre a relação espaço-mente na obra de Beckett, ver Harvey 1970: 235-236.

<sup>100</sup> “He liked thick heart, liver slices fried with crustcrumbs, fried hencod’s roes. Most of all he liked grilled mutton kidneys which gave to his palate a fine tang of faintly scented urine.” (U 65)

it's healthier.”); a sua opinião sobre moda feminina; e até a sua desconfiança face a uma potencial relação de causa-efeito entre o consumo de comida vegetariana e a produção poética. Tomando Leopold Bloom como exemplo, Kiberd conclui então: “A person's inner life may become so splendid and challenging as to disable him or her for all contacts with the world” (Kiberd 2005: 239-240).

Talvez não seja legítimo afirmar que o inesgotável manancial da mente de Bloom o incapacite nos seus contactos com o mundo, mas a verdade é que a sua abordagem aos diversos elementos da sociedade de Dublin com quem interage no famoso dia 16 de Junho de 1904<sup>101</sup> (U 294), incluindo Molly, está longe de ser pacífica, atingindo o seu ponto mais dramático no confronto com Citizen e os restantes convivas do Barney Kierman's *pub*, no episódio “Cyclops”:

- A nation? says Bloom. A nation is the same people living in the same place.
- By God, then says Ned, laughing, if that's so I'm a nation for I'm living in the same place for the past five years.
- So of course everyone had a laugh at Bloom and says he, trying to muck out of it:
- Or also living in different places.
- That covers my case, says Joe. (U 430)<sup>102</sup>

---

<sup>101</sup> O dia 16 de Junho de 1904 imortalizado em *Ulysses* alcançou ainda mais celebridade ao ser transformado numa espécie de festival literário comemorado todos os anos: o *Bloomsday*, em homenagem ao inevitável Bloom. Menos célebre é o dia destacado por Joyce em *Finnegans Wake* que John Gordon conclui tratar-se de 21 de Março de 1938, prolongando-se a narrativa até à madrugada do dia 22 (Gordon 2000 [1986]: 37). Se no caso de *Ulysses* a escolha foi afetiva – 16 de Junho terá marcado o primeiro encontro amoroso de Joyce e Nora Barnacle –, o dia 21 de Março segue o mesmo princípio já que se trata do dia de aniversário de Nora: duas obras-primas da literatura, dois tributos a Nora, companheira de todas as horas. Uma outra coincidência apontada por Gordon (*idem* 40) é o facto de Nora e ALP terem exatamente a mesma idade na data assinalada, 54 anos – “(if you can spot fifty I spy four more)” (FW 10) –, sendo que o mesmo se verifica com Joyce e HCE, nos seus 56 anos de idade: “about fiftysix or so” (FW 443).

<sup>102</sup> Com efeito, ao longo deste longo dia, Bloom é ridicularizado por uns (U 226), desprezado por outros (U 334), defendido apenas por alguns (U 227) e traído até pela própria mulher que comete adultério com Boylan: “O, he did. Into her. She did. Done” (U 482). Porém, no final, Bloom parece redimir-se e ser redimido ao fazer por Stephen aquilo que gostaria de poder ter feito pelo filho Rudy – “I could have helped him on in life. I could.” (U 110) –, salvando-o de uma briga certa no bordel, e levando-o primeiro para um abrigo e depois para a sua própria casa:

What was Stephen's auditive sensation?

He heard in a profound ancient male unfamiliar melody the accumulation of the past.

What was Bloom's visual sensation?

He saw in a quick young male familiar form the predestination of a future. (U 807-808)

Se Stephen encontra em Bloom uma figura paternal e um legado do passado, Bloom reconhece em Stephen um agente do futuro, tal como teria sido Rudy, não fora a sua morte prematura. Após a partida de Stephen, Bloom termina a noite ao lado de Molly que no seu célebre monólogo deixa bem claro a razão que a levou a casar com ele: “[...] that was why I liked him because I saw he understood

Ora, se a gestão da sociabilidade é para Bloom problemática ao longo do romance, a gestão da corporalidade é uma necessidade constante, facto que justificará, porventura, o título que Maud Ellmann atribuiu a um dos seus ensaios – “*Ulysses: The Epic of the Human Body*” (Ellmann 2008: 54-70). Mais do que um herói épico, Ellmann (recordando a descrição do próprio Joyce) sugere que a personagem principal de *Ulysses* é o corpo humano com quem a linguagem se funde inextricavelmente: “When Bloom eats his lunch, the language ruminates or chews its cud; when he masturbates, the language tumescens and detumescens; when he visits the brothel, the language is convulsed with locomotor ataxia, the spastic symptoms of tertiary syphilis” (*idem* 54). De facto, a interioridade de Bloom e também de Molly encontra-se amplamente ancorada no corpo: “[...] the home of a full personality” (Joyce *apud* Ellmann 2008: 54-55).

Alimentação, sono, sexualidade, procriação, menstruação e todas as restantes necessidades e funções corporais ocupam grande parte dos pensamentos que emprestam colorido ao mundo da mente das personagens centrais de *Ulysses*. Isto não significa, todavia, que este diálogo entre corpo e mente seja sempre pacífico. Tal como sublinha M. Keith Booker, embora por motivos diferentes, a sexualidade de Bloom e Stephen, por exemplo, é vivida de forma muito conturbada: Bloom porque a perda prematura do filho Rudy o faz temer talvez uma nova gravidez de Molly; e Stephen porque o assunto lhe parece demasiado sujo e prosaico quando comparado com as suas aspirações literárias e criativas (cf. Booker 2000 [1995]: 36-37). Apesar desta relação disfuncional com a sexualidade revelada pelas duas personagens masculinas principais, a verdade é que o tema mantém, ainda assim, um lugar importante no romance: Bloom encontra-se consciente da traição de Molly com Boylan (U 862-867) e ele próprio experimenta a sua dose de aventuras, algumas mais voyeurísticas do que físicas, como acontece na sua interação à distância com Gerty MacDowell, na praia (U 449-499). O bordel é, de resto, um dos locais visitados por Bloom e Stephen, num episódio (“Circe”, U 561-703) que se apresenta como uma gigantesca alucinação coletiva em que todos tomam a palavra, incluindo um sabonete, uma maçaneta e o fim do mundo – com sotaque escocês (U 571, 640, 624). No caminho rumo a casa (de Bloom), e depois de já instalados, as conversas

---

or felt what a woman is [...]” (U 932). O exuberante “sim” final de Molly indicia uma reaproximação entre o casal e mais um momento de redenção: “[...] and yes I said yes I will Yes” (U 933).

de Bloom e Stephen cobrem temas diversos, entre eles a prostituição, as mulheres, a sexualidade e a alimentação (U 776-777). Stephen e Bloom terminam a noite, partilhando a satisfação de uma necessidade básica:

At Stephen's suggestion, at Bloom's instigation both, first Stephen, then Bloom, in penumbra urinated, their sides contiguous, their organs of micturition reciprocally rendered invisible by manual circumposition, their gazes, first Bloom's, then Stephen's, elevated to the projected luminous and semiluminous shadow. (U 825)

Os meandros da corporalidade não assumem, à partida, o mesmo protagonismo em *Murphy*. Se outras provas não existissem, a escassez de referências a alimentos no romance seria já um forte indício da preferência do protagonista pelo seu pequeno mundo da mente. Como observa Ackerley: "There is little mention of food in *Murphy*, saving Murphy's biscuits and Neary's Chinese meal; food implying the body's bondage to the contingent world" (Ackerley 2010 [2004]: 44). Não há também grandes referências a bebida, excetuando o chá de Miss Carridge (M 44), o já mencionado episódio em que Murphy encontra Ticklepenny numa casa de chá e alguns encontros pontuais entre Neary, Wylie e Miss Counihan que envolvem, por vezes, o consumo (aparentemente moderado) de whiskey (cf. M 127). Por sua vez, Cooper quebra o seu jejum alcoólico perto do final de *Murphy* quando é tentado pela música de um *pub* que se transformará, ironicamente, na morada final de Murphy:

Cooper followed slowly and sat down at the bar, for the first time in more than twenty years. [...] Some hours later Cooper took the packet of ash from his pocket, where earlier in the evening he had put it for greater security, and threw it angrily at a man who had given him great offence. It bounced, burst, off the wall on to the floor, where at once it became the object of much dribbling, passing, trapping, shooting, punching, heading and even some recognition from the gentleman's code. By closing time the body, mind and soul of Murphy were freely distributed over the floor of the saloon; and before another dayspring greyed the earth had been swept away with the sand, the beer, the butts, the glass, the matches, the spitt, the vomit.<sup>103</sup> (M 164)

A escolha de um *pub* inglês como última morada de um irlandês que desejava ardentemente ser enterrado em Dublin (M 161) aproxima, de algum modo, *Murphy* dos últimos textos de Joyce em que o *pub* se assume como local de reunião, mas também de confronto (de ideias, de personalidades, de raças), como acontece em *Ulysses* (U 376-449), ou em que o *pub* surge como representante da cidade de Dublin – "Publin" (FW

---

<sup>103</sup> Note-se como o destino da alma e da mente de Murphy é semelhante ao do seu corpo. A todos restou a dissolução no chão sujo de um espaço público.

315) – e ao invadir o espaço privado das personagens de *Finnegans Wake* acaba por se confundir com a casa de HCE e ALP (FW 309-382).

Na sua escassez de referências a consumo alimentar, *Murphy* distancia-se claramente de *Ulysses* e, mais ainda, de *Finnegans Wake* que, por sua vez, se inscreve numa tradição rabelaisiana<sup>104</sup> de total excesso e desregramento: “By uniting language with the body, word with flesh, *Finnegans Wake* brings to fruition an experiment that begins with *Dubliners*, and gathers pace with each of Joyce’s subsequent works – namely to reincorporate human body in the text” (Ellmann 2008: 54). As referências à comida e à bebida, quase sempre no plural, são, por conseguinte, uma constante em *Finnegans Wake*, à semelhança, aliás, de todas as outras manifestações relacionadas com o corpo, como a sexualidade ou as mais básicas necessidades fisiológicas. Recorde-se, por exemplo, a forma como Buckley matou o general russo quando este se encontrava a defecar no campo de batalha (FW 344). Estas referências prestam-se, invariavelmente, a inúmeros jogos de palavras que contribuem, em grande medida, para o tom paródico e subversivo do texto. Veja-se, a título de exemplo, as várias alusões intertextuais a *Chamber Music*, coletânea de poemas que Joyce publicou em 1907. Quando, em *Finnegans Wake*, *Chamber Music* dá lugar a “shamebred music” (FW 164), o jogo de palavras situa-se, claramente, no domínio gastronómico que assim se cruza, mais uma vez,<sup>105</sup> com o da poesia:

We now romp through a period of pure lyricism of shamebred music (technologically, let me say, the appetising entry of this subject on a fool chest of vialds is plumply pudding the carp before doevre hors) evidenced by such words in distress as *I cream for thee, Sweet Margareen* and the more hopeful *O Margareena! O Margareena! Still in the bowl is left a lump of gold!* (FW 164)

Entrada, prato principal, pão com manteiga, nada falta nesta divertida refeição do universo *wakeano*, acompanhada, como é dito, por um momento de profundo lirismo,

---

<sup>104</sup> A abertura do capítulo III de *Gargantua* é um bom exemplo de como o excesso, seja ele de comida, bebida ou de prazer sexual, se transforma numa arte de viver para os gigantes de Rabelais: “Grandgousier estoit bom raillard en son temps, ayant à boyre net autant que homme qui pour lors fust au monde, et mangeoit volontiers salé. A ceste fin, avoit ordinairement bonne munition de jambons de Magence et de Baionne, force langues de beuf fumées, abondance de andouilles en la saison et beuf sallé à la moustarde, renfort de boutargues, provision de saulcisses [...]. En son eage virile, espousa Gargamelle, fille du roy des Parpaillos, belle gouge et de bonne troigne, et faisoient eux deux souvent ensemble la beste à deux doz, joyeusement se frotans leur lard, tant qu’elle engroissa d’un beau filz et le porta jusques à l’unziesme moys” (*Gargantua* 77).

<sup>105</sup> Recorde-se a relação que Bloom estabelece em *Ulysses* entre o consumo de comida vegetariana e a produção poética (U 210)

numa alusão evidente à poesia de Joyce, convocada novamente, algumas páginas depois, como “Chambermade music” (FW 184). Através desta reformulação *wakeana*, a música deixa de ser de câmara para passar a ser de alcova e os seus sons e ritmos são deveras peculiares:

[W]ar moans, special sighs, longsufferings of longstanding, ahs ohs ous sis jas jos gias neys thaws sos yeses and yeses, to which, if one has the stomach to add the breakages, upheavals distortions, inversions of all this chambermade music one stands given a grain goodwill, a fair chance of actually seeing the whirling dervish, Tumult, son of Thunder, self exiled in upon his ego a nightlong [...]. (FW 184)

O reino da alimentação cede assim lugar ao da sexualidade, facetas complementares do espaço do corpo. De resto, com estes jogos de palavras em torno de *Chamber Music*, *Finnegans Wake* parece querer corresponder ao ensaio criativo de Leopold Bloom em *Ulysses*:

**Chamber music. Could make a kind of pun on that.** It is a kind of music I often thought when she. Acoustics that is. Tinkling. Empty vessels make most noise. Because the acoustics, the resonance changes according as the weight of the water is equal to the law of the falling water. (U 364, meu sublinhado)

Curiosamente, em *Murphy*, embora a sexualidade fosse à partida um tema a abordar, dado o compromisso amoroso que une Celia a Murphy, e também o seu trabalho no domínio da prostituição, não é feita nenhuma alusão explícita a momentos de intimidade sexual, e quando estes se encontram implícitos são invariavelmente tratados com brevidade e discrição:

Celia, hardening her heart, passed him a hairpin. Murphy’s instinct was to treat this dun as he had those showered upon him in the days when he used to enjoy an income, namely steam it open, marvel at its extravagance and return it undelivered. **But then he had not been in bed with the collector.** (M 22, meu sublinhado)

Com efeito, apesar de viverem no mesmo quarto, dormirem na mesma cama e pretenderem casar-se, Celia e Murphy partilham um amor que, segundo é dado a entender ao leitor, tem muito de platónico; o que certamente não surpreende no caso de Murphy dado o seu “prurido racionalista” (M 115) e poderá também não surpreender no caso de Celia se se tomar em consideração a possibilidade de, por defeito profissional, a sexualidade ter perdido para ela qualquer tipo de centralidade na relação que deseja

construir com Murphy.<sup>106</sup> Recorde-se, de resto, que o nome Celia provém do latim e significa “céu”, apontando desde logo para o ideal, o puro e o transcendente. Não espanta, por conseguinte, que até mesmo os gestos afetivos mais singelos e rotineiros, como os beijos ou os abraços, sejam racionalizados na economia do romance.

O receio de que Celia tenha que voltar à sua profissão é uma ameaça latente, encarada, quer por Celia, quer por Murphy, como algo de profundamente negativo e indesejável (M 48), mas é preciso esperar até ao último capítulo do romance (M 165-168) para encontrar uma menção mais direta aos seus encontros com os clientes ou ao seu método de angariação desses mesmos clientes. Neste epílogo, com Murphy morto e as esperanças de uma vida a dois tragicamente esvaziadas, as referências multiplicam-se e tornam-se mais explícitas:

Celia touched the back of his chair and he said:  
“You were a long time.”  
“Business,” said Celia.  
[...]  
Celia paused for a second to clinch the client, then rejoined Mr. Kelly. [...] Without opening his eyes he said:  
“You did that very nicely.”  
Celia did not choose to misunderstand him.  
“And yesterday?” said Mr. Kelly.  
“A kid and a drunk,” said Celia. (M 166, 167)

O triângulo constituído por Wylie, Neary e Miss Counihan<sup>107</sup> – pese embora a intenção confessada por Wylie de casar com Miss Counihan (M 121) e os impulsos bígamos de Neary (M 77) – também não produz nenhuma situação de contacto sexual evidente ou explicitamente descrita. Como exceções contam-se um beijo entre Miss Counihan e Wylie, que merece um comentário jocoso do narrador – “Wylie did not often kiss, but when he did it was a serious matter.” (M 73) –, e uma sugestão de contacto sexual anterior à partida para Londres: “Miss Counihan closed her eyes, which was unwise, and seemed likely to leave the room altogether when Wylie’s hands,

---

<sup>106</sup> Esta observação é, aliás, extensível à totalidade da obra literária de Samuel Beckett. Como sublinha Hassan, em *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*: “Copulation, therefore, thrives but feebly, usually among cripples or octogenarians, as further proof of the mind’s disgust with life” (Hassan 1971: 221).

<sup>107</sup> Neary e Wylie amam Miss Counihan que ama Murphy que ama Celia (cf. M 33). Ao contrário do que pensa Neary, Murphy não é incapaz de amar (M 6). Se é verdade que as juras de amor que Murphy faz a Miss Counihan, ainda na Irlanda, são claramente quebradas (M 34), a sua relação com Celia revela um vínculo manifestamente mais forte. Por isso se fala, porventura, num triunfo de Celia (M 71), embora ela nunca se sinta de facto vencedora (M 84).

making two skilful handfuls of her breasts, drew her back to a more social vertigo” (M 80). Já em Londres, e mais perto de Murphy, o afastamento físico entre as duas personagens adensa-se, como se pode concluir a partir de uma frase destacada e pontuada de forma particularmente expressiva na abertura do décimo capítulo: “Miss Counihan and Wylie were not living together!” (M 117).

O mundo da mente, singularmente representado pela mente de Murphy, obtém então especial destaque no texto de Beckett que lhe consagra uma secção exclusiva, cirurgicamente colocada nas páginas centrais do romance (M 67-70). Sobre este curto mas profícuo segmento afirma Ackerley:

The chapter, brief as it is, represents a compression and distillation of [Beckett’s] years of reading, from the pre-Socratics through the traditions of Western mysticism and reason to recent discoveries of psychology and science. [...]

i. **the Greek ideal of the rational soul** (Plato and Aristotle), implying an ascent to the light from the pre-Socratics, as contrasted with the Atomism of Democritus and Epicurus.

ii. **the tradition of the Cartesian rationalism** through Newton to Kant and Schopenhauer, set against the Christian mystical tradition from Augustine to Dante, and contrasted with the post-quantum realm in which the laws of Newtonian physics no longer pertain.

iii. **the image of the human psyche as popularized by Jung and Freud**, with its broad divisions of the conscious, pre-conscious and unconscious. (Ackerley 2010 [2004]: 117, meus sublinhados)

Todas as considerações sobre a representação dos avanços na psicologia, divulgados por Jung e Freud, que se encontram presentes na secção supracitada (M 67-70), em particular, e em *Murphy*, de uma forma geral, ficam reservadas para o terceiro capítulo desta dissertação. Sendo o presente capítulo especialmente consagrado à interação entre corpo e mente, maior destaque será dado à presença da tradição racionalista associada a Descartes.

## II. *Split in two: Corpo vs. Mente em Murphy*

When you fear for your cyst think of your fistula. And when you tremble for your fistula consider your chancre. This method holds equally for what is called happiness. Take one for example entirely free from pain all over, both his body and the other yoke. Where can he turn for relief? Nothing simpler. To the thought of annihilation. Thus whatever the conjuncture, nature bids us smile, if not laugh.

Samuel Beckett, *Mercier and Camier*



Logo nas primeiras páginas de *Murphy*, o protagonista apresenta-se ao leitor nu e acorrentado, por sete lenços, à sua cadeira de baloiço, numa tentativa de sustentar a sua corporalidade em favor de uma frutuosa e fervilhante atividade mental (M 3).<sup>108</sup> Através deste quadro bizarro começa a desenhar-se um conflito que mais tarde será verbalizado de forma explícita: “Thus Murphy felt himself split in two, a body and a mind. They had intercourse apparently, otherwise he could not have known that they had anything in common” (M 68). Esta constatação do dualismo de Murphy surge no referido capítulo exclusivamente dedicado à descrição da mente do protagonista (M 67-70) que reforça, pela sua presença e destaque na estrutura global do romance, a quase total ausência de pormenores de descrição física.

*Murphy* parece, assim, inscrever-se numa linha de pensamento – presente noutros textos emblemáticos da literatura ocidental como, por exemplo, *À la Recherche du Temps Perdu*, de Marcel Proust – na qual se perspetiva o corpo como uma prisão: “Et avoir un corps, c’est la grande menace pour l’esprit [...]. Le corps enferme l’esprit dans une forteresse; bientôt la forteresse est assiégée de toutes parts et il faut à la fin que l’esprit se rende” (*Recherche* 485). Todavia, como sublinha Colm Tóibín na sua introdução ao primeiro volume de *Samuel Beckett: The Grove Centenary Edition*, *Murphy* está longe de ser uma apologia de Descartes ou do seu pensamento: “Cogitation was the nightmare [Beckett’s] characters were trying to awake” (Tóibín 2006: xiii).<sup>109</sup> Poder-se-ia dizer que a Cogitação está para Murphy tal como a História está para Stephen Dedalus: “History, Stephen said, is a nightmare from which I am trying to awake.” (U 42); “Nightmare from which you will never awake” (U 174).

A verdade é que a morte prematura de Murphy, no Magdalen Mental Mercyseat, não permitiu que este chegasse, de facto, a acordar do seu pesadelo, ainda que tivesse dado sinais de que o queria fazer. Subjacente a este pesadelo da razão destaca-se Descartes e

---

<sup>108</sup> A (in)atividade de Murphy na sua cadeira é interrompida por uma telefonema de Celia (M 6), o que indicia que será esta a desequilibrar definitivamente os pratos da balança, fazendo pender Murphy para a esfera do corpo, dos sentimentos e da materialidade.

<sup>109</sup> A mesma opinião partilha Hassan: “For Beckett, the universe of reason has withered, and the great philosopher who predicted the unity of all sciences in a rational method has become a glorious scarecrow in the fields of thought. Cartesian certainties, which depend on the uniformity of the mental process and of mathematical analysis, now yield to universal doubts” (Hassan 1971: 215-216).

o dualismo cartesiano, mas, como observa Ackerley, a sua presença no texto é mais sugestiva do que efetiva:<sup>110</sup>

The novel is premised on Cartesian dualism, but Descartes is less an active presence than a *deus absconditus*; references are to the system rather than specific works. [...] The structure of the novel as a whole arises from a distrust of Cartesian rationalism, and its controlling irony from the incommensurability of Murphy's declared goal and its realization in a universe which is unclear and indistinct – in a word, absurd. (Ackerley 2010 [2004]: 18)

Convém recordar que Beckett ganhou o seu primeiro prémio literário com um poema também ele inspirado em René Descartes:

What's that?  
An egg?  
By the brothers Boot it stinks fresh.  
Give it to Gillot.

[...]

No I believe every word of it I assure you.  
Fallor, ergo sum!  
[...]

Oh Weulles spare the blood of a Frank  
who has climbed the bitter steps,  
(René du Perron....!)  
and grant me my second  
starless inscrutable hour.  
("Whoroscope", Beckett IV: 3, 6)

"Whoroscope" (1930) é, como sublinha Ihab Hassan, "um tributo irónico" ao fundador da filosofia moderna, "the one figure in intellectual history whom Beckett can neither accept nor ignore" (Hassan 1971: 215). As notas que, bem ao gosto modernista, Beckett acrescenta no final,<sup>111</sup> reforçam as referências ao filósofo francês: "René Descartes, Seigneur du Perron, liked his omelette made of eggs hatched from eight to ten days; shorter or longer under the hen and the result, he says, is disgusting" ("Whoroscope", Beckett IV: 6). Os protagonistas de Beckett partilham, como teremos a oportunidade de observar mais adiante, esta tendência cartesiana para as simetrias, os cálculos, as

---

<sup>110</sup> Sobre o modo como a filosofia de Descartes surge tratada na obra de Beckett, bem como o modo (antagónico) como a crítica leu ao longo dos tempos esta presença, ver Feldman 2006: 41-57.

<sup>111</sup> Fazendo lembrar T. S. Eliot e *The Waste Land*, como sublinha Coetzee na sua introdução ao quarto volume de *Samuel Beckett: The Grove Centenary Edition* (2006: ix).

combinações, até nas ações mais triviais e rotineiras do seu dia-a-dia (cf. Hassan 1971: 217).

Segundo Descartes, o conhecimento só pode ser alcançado pela razão que se assume como autoridade máxima em detrimento dos sentidos entendidos como insuficientes e enganadores; uma filosofia racionalista (europeia, continental) que viria a sofrer a forte contestação dos filósofos empiristas (dois britânicos e um irlandês, respetivamente) Locke, Hume e Berkeley:<sup>112</sup>

[R]esolvi supor que tudo o que até então encontrava acolhimento no meu espírito não era mais verdadeiro que as ilusões dos meus sonhos. Mas, logo em seguida, notei que enquanto assim queria pensar que tudo era falso, eu, que assim o pensava, necessariamente era alguma coisa. E notando que esta verdade – *eu penso, logo existo*, era tão firme e tão certa que todas as extravagantes suposições dos cépticos seriam importantes para a abalar, julguei que a podia aceitar, sem escrúpulo, para primeiro princípio da filosofia que procurava. (Descartes 1984 [1637]: 28)

A garantia da veracidade de “tudo aquilo que concebemos muito claramente e muito distintamente” provém de Deus, esse “ser perfeito e infinito” que participa da razão humana comunicando-lhe todas as perfeições que caso contrário a alma humana nunca conheceria (*idem* 28, 29). A alma, segundo explica Descartes nos artigos 31 e 32 do tratado *As Paixões da Alma*, encontra-se e gere o corpo a partir de uma glândula situada no cérebro (Descartes 1984 [1649]: 83-84). Afirma-se, portanto, a existência de uma alma que, comungando da perfeição e da perpetuidade divina é, ao contrário do corpo, racional e imortal: “a nossa [alma] é por natureza inteiramente independente do corpo e [...], por conseguinte, não está sujeita a morrer como ele [...]” (Descartes 1984 [1637]: 48).

Apesar do dualismo cartesiano estar presente em *Murphy* (e em Murphy), não é a sua adoção que o texto de Beckett propõe, mas a sua paródia: “Not the least remarkable of **Murphy’s innumerable classifications of experience** was that into jokes that had once been good jokes and jokes that had never been good jokes” (M 42, meu sublinhado). Esta propensão de Murphy para a formulação de sistemas e classificações da experiência constitui, desde logo, um dos pontos de paródia do método cartesiano e dos seus preceitos:

O primeiro consistia em nunca aceitar como verdadeira qualquer coisa sem a conhecer evidentemente como tal [...].

---

<sup>112</sup> Este último merecerá especial atenção na secção II.1.

O segundo, dividir cada uma das dificuldades que tivesse de abordar no maior número possível de parcelas que fossem necessárias para melhor as resolver.

O terceiro, conduzir por ordem os meus pensamentos, começando pelos objectos mais simples e mais fáceis de conhecer, para subir pouco a pouco [...] até ao conhecimento dos mais compostos [...].

E o último, fazer sempre enumerações tão completas e revisões tão gerais que tivesse a certeza de nada omitir. (Descartes 1984 [1637]: 17-18)

Com efeito, o racionalismo de Descartes, que se oferece como mote do texto, vai sendo progressivamente satirizado e desconstruído em *Murphy*, pela ação (e a inação) do protagonista, justificando a substituição, sugerida por Tóibín, do princípio *cogito ergo sum* cartesiano por: “They knew they existed because of the odd habits and deep discomforts of their bodies. I itch therefore I am” (Tóibín 2006: xiii). De resto, não é apenas a Murphy que este princípio se aplica. Veja-se a curiosa conclusão que é tecida sobre Neary:

**There seems really very little hope for Neary, he seems doomed to hope unending.** He has something of Hugo. The fire will not depart from his eye, nor water from his mouth, **as he scratches himself out of one itch into the next**, until he shed his mortal mange, supposing that to be permitted. (M 120, meus sublinhados)

O metafísico Neary – “Where am I?” said Neary. “If and when?” (M 30) – parece sentir na pele esta “comichão” provocada pelos seus estados de alma e pelos seus pensamentos mais íntimos. A esperança a que se diz estar fatalmente ligado surge, aliás, inscrita no seu próprio nome, um anagrama do verbo inglês “yearn” que significa, entre outras coisas “desejar”.<sup>113</sup> Mas o principal ponto a reter nesta declaração é, sobretudo, o ardiloso jogo de palavras obtido pela dupla utilização da palavra “hope”: se já não há esperança no caso de Neary é porque ele está condenado a ter esperança. Nada poderia ser mais irónico do que esta condenação a sentir que nunca se estará, de facto, condenado, pois ter esperança não é mais do que acreditar que há soluções, alternativas ou um qualquer lado positivo, mesmo em situações limite ou de aparente perda.

Neste aspeto, Beckett parece aproximar-se, uma vez mais, da leitura do mito de Sísifo proposta por Camus, em *Le Mythe de Sisyphe: essai sur l'absurde*, já citada na introdução desta dissertação. Recorde-se que, para Camus, apesar de condenado não à esperança mas ao eterno labor de empurrar um rochedo até ao topo da montanha, Sísifo, um herói absurdo, é feliz (Camus 1942: 168). Porém, a questão central, segundo Camus,

---

<sup>113</sup> Cf. nota 41.

é saber se a vida necessita sequer de algum sentido maior para ser vivida (*idem* 76). Se assim for, não poderá a vida de muitos seres humanos parecer tão ou mais alienante, tão ou mais absurda, do que a existência repetitiva, mas feliz, do próprio Sísifo:

L'ouvrier d'aujourd'hui travaille, tous les jours de sa vie, aux mêmes tâches et ce destin n'est pas moins absurde. Mais il n'est tragique qu'aux rares moments où il devient conscient. Sisyphe, prolétaire des dieux, impuissant et revolté, connaît toute l'étendue de sa misérable condition: c'est à elle qu'il pense pendant la descente. La clairvoyance qui devait faire son tourment consomme du même coup sa victoire. Il n'est pas de destin qui ne se surmonte par le mépris. (*idem* 165-166)

Na sua reflexão sobre o sentido da vida e o absurdo, Camus lembra ainda os heróis de Dostoievski:

Tous les héros de Dostoïevsky s'interrogent sur le sens de la vie. [...] L'existence est mensongère *ou* elle est éternelle. Si Dostoïevsky se contentait de cet examen, il serait philosophe. Mais il illustre les conséquences que ces jeux de l'esprit peuvent avoir dans une vie d'homme et c'est en cela qu'il est artiste. (*idem* 142)

Beckett, que também não esconde a sua admiração por Dostoievski,<sup>114</sup> ilustra, tal como o escritor russo, as consequências desta interrogação sobre o sentido da existência humana ao aplicá-las à vida de Murphy e das restantes personagens do romance; uma reflexão particularmente pungente no caso de Celia:

Celia was conscious of two equally important reasons for insisting as she did. The first was her desire to make a man of Murphy! [...] The second was her aversion to resuming her own work, as would certainly be necessary if Murphy did not find a job before her savings, scraped together during the blockade, were exhausted. What she shrank for was not merely an occupation that she had always found dull (Mr. Kelly was mistaken in thinking her made for the life) but also the effect its resumption must have on her relations with Murphy. (M 42-43)

Os motivos que levam Celia a insistir na procura de emprego que tanto perturba Murphy são nitidamente razoáveis e compreensíveis, mas a importância que ela atribui ao bem-estar do companheiro leva-a a questionar esta opção em termos que parecem prenunciar as palavras de Camus sobre o sentido da vida, a felicidade e o absurdo:

She preferred sitting in the chair, steeping herself in these faint eddies till they made an amnion about her own disquiet, to walking the streets (she could not disguise her gait) or wandering in the Market, where the frenzied justification of **life as an end to means** threw light on **Murphy's**

---

<sup>114</sup> "No one moves about like Dostoievski. No one ever caught the insanity of dialogue like he did."  
(Beckett 2009: 79)

**prediction, that livelihood would destroy one or two or three of his life's goods.** This view, which she had always felt **absurd** and wished to go on feeling so, lost something of its **absurdity** when she collated Murphy and the Caledonian Market.

Thus in spite of herself **she began to understand as soon as he gave up trying to explain.** (M 43, meus sublinhados)

No passo supracitado, Celia recorda a curiosa enumeração que Murphy faz dos seus três bens e da quase certa inevitabilidade de vir a perdê-los caso resolva entrar no mundo do trabalho: “In the mercantile gehenna,” he said, “to which your words invite me, one of these will go, or two, or all. If you, then you only; if my body, then you also; if my mind, then all” (M 27). De certo modo, Murphy teme terminar como os trabalhadores mencionados por Camus, cuja existência absurda se resume a repetir até ao final dos seus dias uma rotina dolorosa e portadora de ansiedade. Mais ainda, Murphy parece antever que aquilo que começa por ser uma condição para a felicidade do casal poderá acabar por constituir a forma mais rápida de este se separar, como acontece logo que começa a trabalhar e se confirma, fatalmente, na sequência da sua morte. A alternativa a este cenário de ruína é a fuga rumo ao prazer proporcionado pelo seu pequeno mundo da mente: “And life in his mind gave him pleasure, such pleasure that pleasure was not the word” (M 4).

Um excerto de *Finnegans Wake* poderia aqui ser convocado para resumir as tendências meditativas de Murphy, evocando, concomitantemente, um dos possíveis referentes do seu nome, Morfeu (“Morpheus”):

That **he was only too cognitively conatively cogitabundantly** sure of it because, living, loving, breathing and sleeping **morphomelosophopancreates**, as he most significantly did, whenever he thought he heard he saw he felt he made a bell clipperclipperclipperclipper. (FW 88, meus sublinhados)

Se Murphy pode ser descrito como sendo “too cognitively conatively cogitabundantly” é precisamente porque a sua vida mental lhe proporcionava um tal prazer que está para lá do que as palavras podem dizer ou representar. Impõe-se então investigar a especificidade da mente de Murphy, partindo do capítulo que lhe é inteiramente dedicado no romance (M 67-70). Apesar de, como vimos, Ackerley identificar as leituras de Beckett que estarão na base do referido capítulo, o mesmo autor acrescenta que: “No validity is attached to all or any of the above. At best, or at most, it is an apparatus to picture what follows” (Ackerley 2010 [2004]: 117). E que melhor maneira

haveria para evocar esse aparato de referências do que abrir o capítulo com uma epígrafe em latim?

A epígrafe, que sublinha o amor intelectual com que Murphy se ama a si próprio – *Amor intellectualis quo Murphy se ipsum amat*. (M 68) –, remete para Espinosa (cf. Knowlson 1997: 218), mas subverte o original que apresentava Deus como o sujeito da frase: “[...] such intellectual love consisting in the understanding of His perfections and rejoicing therein, with the implication that the more the human mind understands the divine love the less it will be subject to emotion” (Ackerley 2010 [2004]: 117). Apesar dos diferentes matizes das respectivas filosofias, sendo Espinosa herdeiro de Descartes, não é de estranhar que Beckett os associe na sua paródia da tradição racionalista.

Ao contrário do que acontece com o narcisismo contemporâneo analisado por Lipovetsky (1983: 57-58), o “narcisismo” de Murphy é, portanto, de outra espécie: intelectual. O seu grande investimento concentra-se não na manutenção e aperfeiçoamento corporal, mas na fruição da sua propriedade privada por excelência, isto é, o pequeno mundo da mente onde apenas ele é soberano (M 70). Em absoluta conformidade com esta preferência pelo universo da mente, Murphy escapa às teias do consumismo narcísico, despojando-se progressivamente de todos os seus objetos e posses, à exceção da cadeira de baloiço: “His books, his pictures, his postcards, his musical scores and instruments, all had been gradually disposed of in that order rather than the chair” (M 113). Enquanto garante da “imobilidade” do corpo, a cadeira é o único objeto que faz sentido conservar: “He sat in his chair in this way because it gave him pleasure! First it gave his body pleasure, it appeased his body. Then it set him free in his mind. For it was not until his body was appeased that he could come alive in his mind, **as described in section six**” (M 4, meu sublinhado).

Decifrada a sugestiva inscrição inicial, o leitor é então convidado a refletir sobre o curioso mundo de Murphy, tantas vezes pré-anunciado, mas sempre remetido para mais tarde. Já na secção seis, o narrador começa por justificar a necessidade de incluir um capítulo só para esclarecer a expressão “Murphy’s mind”:

It is most unfortunate, but the point of this story has been reached where a justification of the expression “Murphy’s mind” has to be attempted. **Happily we need not concern ourselves with this apparatus as it really was** – that would be an extravagance and an impertinence – **but solely with what it felt and pictured itself to be**. Murphy’s mind is after all the gravamen of these informations. A short section to itself at this stage will

relieve us from the necessity of apologizing for it further. (M 67, meus sublinhados)

O capítulo destina-se então a descrever a mente de Murphy, não necessariamente como ela é, mas como ela se afigura aos olhos do protagonista:

Murphy's mind pictured itself as a large hollow sphere, hermetically closed to the universe without. This was not an impoverishment, for it excluded nothing that it did not itself contain. [...]

This did not involve Murphy in the idealist tar. There was the mental fact and there was the physical fact, **equally real if not equally pleasant**.

He distinguished between the actual and the virtual of his mind, not as between **form and the formless yearning for form**, but as between that which he had both mental and physical experience and that of which he had mental experience only. (M 67, meus sublinhados)

Alguma ressonância com as *essências* ou as *ideias* de Platão<sup>115</sup> surge implícita no uso da palavra “forma”, mas há uma grande preocupação em sublinhar que, ao contrário do que defendem Platão e, também, Descartes (1984 [1637]: 47-48), não existe uma gradação valorativa entre os dois universos habitados por Murphy, ou, se se preferir, entre as experiências do corpo e as da mente. Com efeito, apesar de Murphy retirar maior prazer do mundo da mente, isso não significa que este seja mais real ou que tenha maior valor: “It did not function and could not be disposed according to a principle of worth. It was made of light fading into dark, of above and beneath, but not of good and bad” (M 68). Recusa-se, assim, aquilo que é designado no texto por “ethical yoyo” (M 68), mas não deixa de se reafirmar constantemente o dualismo de Murphy: “He was split, one part of him never left this mental chamber that pictured itself as a sphere full of light fading into dark, because there was no way out. But motion in this world depended on rest in the world outside” (M 68-69).

Não obstante todos os tesouros da mente (M 69),<sup>116</sup> algo no mundo da corporalidade prende, ainda assim, Murphy que, já no M.M.M., se continua a debater nesta escolha

---

<sup>115</sup> “- Depois de ter desistido da investigação dos seres, prosseguiu ele [Sócrates], pareceu-me necessário acautelar-me, para não me suceder o mesmo que aos que contemplam e observam um eclipse do sol, dos quais alguns perdem a vista, por não observarem a imagem dele na água ou por outro meio qualquer. Pensava em qualquer coisa parecida, com medo de ficar de todo cego da alma, por olhar com os olhos para as coisas e tentar percebê-los com os sentidos. Então pareceu-me que devia refugiar-me nas *ideias* e ver nelas a verdadeira essência dos seres. [...] Lancei-me, portanto, por este caminho; e, tomando de cada vez por base *a ideia* que julgava mais firme, considerava verdadeiro aquilo que a meus olhos concordava com ela, quer se tratasse de causa, quer de tudo o mais, e não verdadeiro o que não concordava” (*Fédon* 82-83).

<sup>116</sup> “As he lapsed in body he felt himself coming alive in mind, set free to move among **its treasures**. The body has its stock, the mind **its treasures**.” (M 69, meus sublinhados)



entre o grande mundo social, que é também o espaço do corpo, e o pequeno mundo privado da sua mente:

The issue therefore, as lovingly simplified and perverted by Murphy, lay between nothing less fundamental than the big world and the little world, decided by the patients in favour of the latter, revived by the psychiatrists on behalf of the former, in his own case unresolved. (M 107)

Na verdade, Murphy identifica-se de imediato com os pacientes do Mercyseat com quem partilha a rotina diária desde o seu primeiro dia de trabalho na instituição: “For Murphy was only too anxious to test his striking impression that here was **the race of people he had long since despaired of finding**” (M 102, meu sublinhado). Apesar de ser repetidamente apresentado como “seedy solipsist” (M 52) e de ser um assumido apreciador do prazer de romper (cf. M 32) todos os vínculos sociais, Murphy também procura, afinal, os laços de uma comunidade, ainda que esta seja claramente alternativa ou, se se preferir, marginal: “He would not have admitted that he needed a brotherhood. He did. [...] His success with the patients [...] meant that they felt in him what they had been and he in them what he would be” (M 106, 110). O mais emblemático, mas também mais enigmático membro desta irmandade, ou deste conjunto peculiar de partidários do pequeno mundo, é Mr. Endon – “a schizophrenic of the most amiable variety” (M 111) – e é, precisamente, com ele que Murphy disputa uma curiosa partida de xadrez, cujas jogadas são inteiramente reportadas no texto (M 145-146), com direito a comentários adicionais, em alguns casos:

- 38. Kt – QR6 (*p*) [...]
- 42. K – K2 (*q*) [...]
- 43. Q – Q1 (*r*)

*And White surrenders.*

[...]

(*p*) No words can express the torment of mind that goaded White to this abject offensive.

(*q*) The termination of this solitaire is very beautifully played by Mr. Endon.

(*r*) Further solicitation would be frivolous and vexatious, and Murphy, with fool’s mate in his soul, retires. (M 147)

O aspeto mais importante da partida não é tanto o encontro de um vencedor e de um vencido, mas a conjunção de dois jogadores cujos nomes são particularmente alusivos. Por um lado, importa recordar a afinidade existente entre o nome “Murphy” e Paul Morphy (1837-1884), jogador de xadrez americano conhecido pelas muitas dificuldades que tinha em encontrar emprego e relacionar-se com o sexo oposto, situação que deu

progressivamente origem a estados de reclusão e de depressão, culminando numa morte cujas causas foram duvidosas (cf. Ackerley 2010 [2004]: 192-193), bem à semelhança da vida e da morte de Murphy. Por outro lado, deve igualmente refletir-se sobre a escolha do étimo grego “endon”, que remete para um espaço interior – “within” (Pattie 2000: 57) –, para batizar o adversário do protagonista:

A rest.

“The relation between Mr. Murphy and Mr. Endon could not have been better summed up than by the former’s sorrow at seeing himself in **the latter’s immunity from seeing anything but himself.**”

A long rest.

“**Mr. Murphy is a speck in Mr. Endon’s unseen.**” (M 150, meus sublinhados)

Mr. Endon é, como o seu nome indica, o mais completo representante do mundo interior, mostrando-se absolutamente imune a tudo o que é exterior, incluindo Murphy que, apesar da crença de que não existe nenhuma escuridão como a sua – “Murphy believed there was no dark quite like his own dark.”<sup>117</sup> (M 57) –, não consegue evitar um sentimento de perturbação ao reconhecer a sua total invisibilidade aos olhos de Mr. Endon. De resto, este não ser visto reveste-se ainda de maior dramatismo se se entender nele mais um prenúncio da morte iminente de Murphy: “The last Mr. Murphy saw of Mr. Endon was Mr. Murphy unseen by Mr. Endon. This was also the last Murphy saw of Murphy” (M 150).

## II.1 *Esse est percipi*: Percepção, Dualidade e Angústia em Samuel Beckett

Quand le personnage meurt, comme disait Murphy, c’est qu’il commence déjà à se mouvoir en esprit. [...] Devenir imperceptible est la Vie, «sans cesse ni

---

<sup>117</sup> Esta escuridão singular de Murphy parece antecipar as reflexões de Giorgio Agamben sobre o que é ser contemporâneo: “[L]e contemporain est celui qui fixe le regard sur son temps pour en percevoir non les lumières, mais l’obscurité . [...] Percevoir cette obscurité n’est pas une forme d’inertie ou de passivité: cela suppose une activité et une capacité particulières, qui reviennent dans ce cas à neutraliser les lumières dont l’époque rayonne, pour en découvrir les ténèbres, **l’obscurité singulière**, laquelle n’est pas pour autant séparable de sa clarté” (Agamben 2008: 19, 21, meu sublinhado). Neste sentido, Murphy, que parece tão afastado das exigências do mundo exterior que o aliena pela sua sujeição às leis do mercado, acaba por ser o epítome da contemporaneidade ao perceber não as promessas e as luzes do seu tempo, mas a escuridão que lhe está subjacente e que encontra eco no seu mundo interior. Como explica Agamben: “Celui qui appartient véritablement à son temps, le vrai contemporain, est celui qui ne coïncide pas parfaitement avec lui ni n’adhère à ses prétensions, et se définit, en ce sens, comme inactuel; mais précisément pour cette raison, précisément par cet écart et cet anachronisme, il est plus apte que les autres à percevoir et à saisir son temps” (*idem* 9-10).

Se em *Murphy* a problematização, e respetiva paródia, da tradição racionalista atingem o seu ponto culminante durante a partida de xadrez disputada por Murphy e Mr. Endon é porque a presença paradoxalmente ausente de Mr. Endon faz Murphy repensar a necessidade superior de uma dupla e complementar pertença ao imenso mundo das coisas e ao pequeno mundo da mente (M 107):

In the rationalist tradition, of which Descartes can act as an emblem, the soul seeks God by cultivating the highest activity of the mind [...]. For Murphy, the “necessary journey” [...] is into his own dark, where, loving himself, he can be free; but a “deplorable susceptibility” to ginger biscuits and Celia [...] holds him in the Big World of the body and prevents his retreat to the little world of the mind. Murphy discovers in his confrontation with Mr. Endon that he cannot take the final step into the serenity or otherwise of the microcosmopolitan world because – and only Beckett could have come up with this twist, and all its attendant ironies – the cost would be his sanity. This is a price he is not prepared to pay, for **if he can longer apperceive himself then he can no longer exist. This is an irresolvable antinomy, and one to which Beckett would return in later works, such as *Film*.** (Ackerley 2010 [2004]: 21, meu sublinhado)

Realizado em 1964 por Alain Schneider, mas sob o olhar atento de Beckett que acaba por assumir-se como o principal realizador do filme, *Film* é a adaptação cinematográfica do único argumento para cinema escrito pelo autor irlandês (1963). Curiosamente, o primeiro título proposto por Beckett para esta adaptação era *The Eye*, mas o título original acabou por se manter. A curta-metragem muda, com cerca de vinte minutos de duração, tem como protagonista um Buster Keaton já muito envelhecido, cuja personagem fantasmagórica procura furtar-se a todos os olhares, sejam eles humanos ou não: “occlusion of window and mirror, ejection of dog and cat, destruction of God’s image, occlusion of parrot and goldfish” (*Film* 375).<sup>118</sup> A janela e o espelho, os animais de estimação e a rudimentar imagem de Deus com os seus olhos

---

<sup>118</sup> Todas as citações de *Film* se reportam ao volume III da edição completa da obra de Samuel Beckett indicada na bibliografia (Grove, 2006).

ostensivamente desproporcionados, todos constituem ameaças do ponto de vista de *O*.<sup>119</sup>

O argumento de Beckett explora uma das teses principais do filósofo irlandês George Berkeley (1685-1753), segundo a qual *esse est percipi*, ou seja, “ser é ser percebido”. É este retorno à filosofia de Berkeley que, na opinião do crítico Gilles Deleuze, confere ao filme uma especificidade irlandesa, fazendo dele algo de único, e transformando-o no melhor filme irlandês de sempre: “Le Plus Grand Film Irlandais” (Deleuze 1993: 36). A filosofia de Berkeley também é convocada em *Finnegans Wake*, surgindo o filósofo representado pelo druida Bulkily” (FW 610), “Balkelly” (FW 611) ou “Bilkilly-Belkelly-Balkally” (FW 612). A tese do druida, tal como a de Berkeley, defende que os objetos não possuem qualquer existência para lá da mente que os percebe, e que a percepção humana depende da sua participação em algo que a transcende, a percepção divina.<sup>120</sup> Esta transcendência só será alcançada pelo verdadeiro visionário, no sétimo patamar da sabedoria do ser: “[O]ne puraduxed seer in seventh degree of wisdom of Entis-Onton he savvy inside true inwardness of reality [...]” (FW 611).

Em *Film*, a personagem *O*, interpretada por Buster Keaton, procura o “não ser” através da fuga a qualquer percepção exterior que, no entanto, acaba por redundar num fracasso dada a inevitabilidade da auto-percepção, ou, nas palavras de Beckett: “Search of non-being in flight from extraneous perception breaking down in inescapability of self-perception” (*Film* 371).

No filme, *O*, que se assume como objeto da percepção, é perseguido por *E*, que retira o seu nome da palavra inglesa “Eye” e representa o olho da câmara. A perseguição levada a cabo por *E* é realizada num ângulo de imunidade de 45 graus (*Film* 372) que não pode de modo algum ser excedido, sob pena de causar à personagem *O* a insuportável angústia de ser percebido: “an agony of perceivedness” (*Film* 373).

De resto, a comparação da câmara com o olho humano é uma temática antiga, que se reportava inicialmente à fotografia e que está na base de diferentes teorias do cinema

---

<sup>119</sup> Uma vez que o artigo definido “O” e a conjunção coordenativa “E” são recorrentes na língua portuguesa, os nomes de *O* e *E*, personagens de *Film*, surgirão doravante em itálico, embora não se encontrem assim no original.

<sup>120</sup> “George Berkeley [...] thought that our belief in natural order comes from the order of our perceiving mind and therefore of the similar mind that created and is in nature. He went on to assert that nothing exists except as perceived in the mind of God, that our perception of reality is in fact a sharing in the thoughts of God, an appropriate explanation in the world of a dream.” (Rosenbloom 2007: 85)

que propõem diversos entendimentos sobre o papel mais ou menos interventivo do “olho-câmara” sobre o real (cf. Aumont e Marie 2009: 43). Uma das mais debatidas é a de Denis Kaufman, mais conhecido por Dziga Vertov (1896-1954), que, curiosamente, é irmão do diretor de fotografia de *Film*, Boris Kaufman (cf. Borges 2003: 2). Vertov, “cineasta soviético que rejeita qualquer ligação do cinema com a ficção, em benefício de uma crença num poder de veracidade de que ele seria dotado” (Aumont e Marie 2009: 258), destaca, de alguma forma, a força utópica do cinema ao procurar construir um ser humano novo:

Eu, cine-olho, crio um homem muito mais perfeito do que aquele criado por Adão; eu crio milhares de homens diferentes segundo modelos diferentes e esquemas preestabelecidos.

Eu sou o cine-olho.

A um, tomo os braços, mais fortes e mais habilidosos, a outro tomo as pernas, mais bem feitas e mais velozes, ao terceiro a cabeça mais bela e mais expressiva e, graças à montagem, crio um homem novo, um homem perfeito. (Vertov *apud* Granja 1981: 23)

Se o Iluminismo acreditava na progressiva perfectibilidade humana, Vertov, profundamente imerso no contexto revolucionário vivido na antiga União Soviética, nas primeiras décadas do século XX, acredita na perfectibilidade *ad infinitum* da câmara de filmar: “Nasceu nele [em Vertov] a ideia de que a câmara de filmar era mais perfeita do que o olho humano, adquirindo uma força sobre-humana, e tudo o que o cineasta tinha a fazer era ordenar judiciosamente na montagem o material impressionado” (Granja 1981: 20).

Este poderoso “cine-olho” de Vertov, capaz de criar uma espécie de Frankenstein cinematográfico, é, porventura, tão assustador como o sentimento que resulta do confronto das personagens de *Film* com o seu “eu”, intermediado pela câmara de filmar. Como observa Gabriela Borges:

Se a câmara cinematográfica é o dispositivo do olhar que descortina um mundo novo e diferente, Beckett usa-a metaforicamente para descortinar e elucidar o mundo do próprio ser humano e de suas dualidades e inseguranças. [...] E, a “câmera-sujeito”, atua para mostrar que é possível fugir do olhar dos outros mas não é possível fugir do seu próprio olhar [...]. (Borges 2003: 8)

Assim, a utopia beckettiana do “não-ser”,<sup>121</sup> presente na grande maioria dos textos do autor, com particular destaque para *Murphy*, manifesta-se também em *Film* através da fuga à percepção dos outros, mas acaba por ruir dada a impossibilidade de se fugir à auto-percepção:

La caméra-perception en profite, elle dépasse définitivement l’angle, tourne, vient en face du personnage endormi et se rapproche. Alors elle révèle ce qu’elle est, perception d’affection, c’est-à-dire perception de soi par soi, pur Affect. Elle est le double réflexif de l’homme convulsif dans la berceuse. Elle est la personne borgne qui regarde le personnage borgne. Elle attendait son heure. C’était donc cela, l’épouvantable: que la perception fût de soi par soi, «insupprimable» en ce sens. (Deleuze 1993: 38)

A homofonia existente, na língua inglesa, entre as palavras “Olho” – “Eye” – e “Eu” – “I” – reforça este estatuto da câmara de filmar como reflexo da interioridade do indivíduo, como desdobramento do “eu” ou, simplesmente, como “interior Eye/I”, para utilizar o jogo de palavras potenciado pela língua inglesa. De facto, como explica Gabriela Borges, se, à semelhança de *O*, as restantes personagens de *Film* (um casal e uma mulher) se mostram horrorizados quando encontram *E* é “porque eles tomam consciência tanto do olhar do outro quanto de si mesmos” (2003: 4).

Este extremo receio da percepção (própria ou alheia) revelada pelas personagens de *Film* é deveras surpreendente, sobretudo se se tomar em linha de conta aquilo que foi dito no capítulo que versa sobre o público e o privado relativamente à crescente propensão humana para viver em rede (cf. Bauman 2005: 37). Como sublinha Žižek, o que se verifica na sociedade contemporânea é, de facto, uma procura crescente do olhar do Outro como validação, ou “garantia ontológica”, da existência individual:

«Só existo na medida em que sou olhado constantemente...» (Como observa Claude Lefort, um fenómeno semelhante é o do aparelho de televisão que está ligado em permanência, mesmo quando ninguém está a ver; isto serve de garantia mínima de existência de um elo social). Assim, estamos na situação da inversão tragicómica da noção orwelliana-benthamiana da sociedade panóptica, na qual somos (potencialmente) «observados durante todo o tempo» e não temos lugar onde nos possamos esconder do olhar onnipresente do Poder: aqui, a ansiedade surge perante a perspectiva de *não* se estar exposto em permanência ao olhar do Outro. O

---

<sup>121</sup> Este desejo de “não-ser” faz lembrar as palavras de Fernando Pessoa: “Acontece-me às vezes, e sempre que acontece é quase de repente, surgir-me no meio das sensações um cansaço tão terrível da vida que não há sequer hipótese de acto com que dominá-lo. Para o remediar o suicídio parece incerto, a morte, mesmo suposta a inconsciência, ainda pouco. É um cansaço que ambiciona não o deixar de existir – o que pode ser ou pode não ser possível –, mas uma coisa muito mais horrorosa e profunda, o deixar de sequer ter existido, o que não há maneira de poder ser” (Pessoa 1991: 70).

sujeito precisa do olhar da câmara como uma espécie de garantia ontológica da sua existência... (Žižek 2008: 169)

Assim, o indivíduo contemporâneo substitui a angústia de ser percebido, experimentada pela personagem *O* e as restantes personagens de *Film*, pela angústia de não ser percebido. De resto, se ser é ser percebido, como propunha Berkeley, então esta vontade de ser visto pelo Outro é, de alguma forma, compreensível, sobretudo na ausência de Deus, um problema que não existia para Berkeley cujo empirismo não colocava em questão a existência de Deus (bem pelo contrário, para o filósofo irlandês, tudo o que o ser humano vê ou sente não é mais do que uma manifestação do poder de Deus), mas que se coloca repetidamente às personagens beckettianas. O que poderá haver de mais alienante nesta voracidade pela atenção do olhar do Outro que se verifica na contemporaneidade é a eventualidade de este substituir por completo a auto-perceção e o equilíbrio que deve ser fomentado entre os dois.

O trabalho desempenhado por Murphy no M.M.M. permite-lhe identificar aquela que é, eventualmente, a única forma de evitar por completo a perceção exterior e de abraçar sem reservas a temível auto-perceção; trata-se da loucura, esse estado limite de alheamento em que vive Mr. Endon, por exemplo:

Following Mr. Endon's forty-third move Murphy gazed for a long time at the board before laying his Shah on his side, and again for a long time after that act of submission. [...] Mr. Endon's finery persisted for a little in an after-image scarcely inferior to the original. Then this also faded and Murphy began to see nothing, that colourlessness which is such a rare postnatal treat, being the absence (to abuse a nice distinction) not of *percipere* but of *percipi*.

The relation between Mr. Murphy and Mr. Endon could not have been better summed up than by the former's sorrow at seeing himself in the latter's **immunity** from seeing anything but himself.  
(M 147, 150, meus sublinhados)

As palavras-chave nestes excertos de *Murphy* são as mesmas que surgem tantas vezes repetidas ao longo do argumento de *Film* – “immunity” e “percipi” –, mas se no filme o olhar da câmara não pode ultrapassar um determinado grau sob pena de corromper esta imunidade, no romance a imunidade de Mr. Endon é absoluta e incorruptível, o que faz de Murphy apenas mais um pequeno ponto no vasto mundo das coisas que lhe é estranho ou, simplesmente, “unseen”. Por outras palavras, o olhar de Mr. Endon já não

desempenha a dupla função de espelho da alma e de janela voltada para o mundo, concepções tradicionais da visão, como salienta Kirby:

The eyes are, as poets would have it, the “windows on the soul”; they are also, as popular wisdom tells us, our “windows on the world”. The eyes are a strange kind of limit, both portal and barrier [...], they function both to connect me with the world, and to separate me from it. Vision is one of the most crucial sites of subjectivity, and also one of the most anxious: it allows me to see my body as separate from others, while also providing a pathway for the outside world and others in it to invade me and my consciousness. [...] Undecidably both “inside” and “outside”, it acts as a register of the external real and one of the most intimate sites of sensation. (Kirby 1996: 124)

Para aqueles que, ao contrário de Mr. Endon, continuam a ver e a ser vistos, habitando esse espaço liminar entre interior e exterior, as cadeiras, sejam elas de baloiço ou de rodas, apresentam-se como espaços heterotópicos (cf. Foucault 1967), nos quais as diversas personagens (*O*, Murphy, Mr. Kelly e até Celia) procuram encontrar refúgio para as facetas distópicas das suas vidas, subvertendo ou contrariando qualquer convenção, norma ou inevitabilidade. Para *O*, a cadeira de baloiço funciona quase como um retorno ao útero materno. É envolvido pelo embalo da cadeira que outrora pertencera à sua mãe, num quarto que também era o dela, que, apenas por breves instantes, *O* se permite observar e deixar-se observar pelas fotografias de juventude da mãe, antes de as rasgar tal como fizera com o retrato de Deus:

2. O opens folder, takes from it a packet of photographs (13), lays folder on case and begins to inspect photographs. He inspects them in order 1 to 7. [...] He gives about six seconds each to 1-4, about twice as long to 5 and 6 (trembling hands). Looking at 6 he touches with forefinger little girl's face. After six seconds of 7 he tears it in four and drops pieces on floor on his left. [...] 1 must be on tougher mount for he has difficulty in tearing it across. Straining hands. He finally succeeds, drops pieces on floor and sits, rocking slightly, hands holding armrests (14). (*Film* 376)

Para Mr. Kelly, a cadeira-de-rodas apresenta-se como um instrumento indispensável à locomoção, e, como tal, uma forma de compensar uma disfunção física e de contrariar a inevitável degradação da sua qualidade de vida, imposta pela velhice: “[Mr. Kelly] was as fond of his chair in his own way as Murphy had been of his” (M 165). Neste ponto, Mr. Kelly ilustra exemplarmente a afirmação de Peter Conrad, em *Modern Times, Modern Places*: “As the weary body trudges ahead, the mind nostalgically circles into reverse. Each of us living proof of the relativity theory” (Conrad 1999: 74). De facto, a cadeira-de-rodas, combinada com o papagaio funcionam, no derradeiro



capítulo de *Murphy*, como símbolos de liberdade – inevitavelmente associados ao passado, à juventude e ao movimento (terrestre e aéreo) – e, mesmo que apenas por breves instantes, permitem a suspensão do tempo e a transformação do parque num espaço heterotópico.

Para Murphy, a cadeira de baloiço era um objeto imprescindível de catarse emocional e de garantia do seu estado estático, ainda que, paradoxalmente, através do movimento:

He thought of **the rocking-chair** left behind in Brewery Road, **that aid to life in his mind** from which he had never before been parted. His books, his pictures, his postcards, his musical scores and instruments, all had been gradually disposed of in that order rather than the chair. **He worried about it more and more** as the week of day duty drew to an end and the week of night duty approached.

The garret, the fug, fatigue, the hours of vicarious autology, these had made possible for him to do without the chair. But night duty would be different. [H]e would find himself in the morning, with all the hours of light before him, hungry in mind, docile in body, **craving for the chair**. (M 113-114, meus sublinhados)

Por fim, para Celia, a cadeira de baloiço acabaria por se tornar num objeto indissociável do seu proprietário e principal utilizador, como se de uma extensão do seu corpo se tratasse, e, por isso, na ausência de Murphy, não havia melhor substituto para mitigar a saudade sentida:

Most of the time that he was out she spent sitting in the rocking-chair with her face to the light.

[...] She could not go where livings were being made without feeling that they were being made away. She could not sit for long in the chair without the impulse stirring, tremulously, as for an exquisite depravity, to be naked and bound. She tried to think of Mr. Kelly or the irrevocable days or the unattainable days, but always the moment came when no effort of thought could prevail against the sensation of being imbedded in a jelly of light, or calm the trembling of her body to be made fast. (M 43)

Todavia, como explica Gonçalo Vilas-Boas, embora se apresentem como “momentos utópicos realizáveis no espaço”, as heterotopias “são impossibilidades, se projetadas no eixo temporal” (Vilas-Boas 2002: 95). Por outras palavras, as heterotopias são transitórias e efêmeras, esgotando-se na vivência do presente. É, de resto, isto que acontece com as heterotopias de todas as personagens supramencionadas.

No confronto final com o olhar da câmara, que transgride o ângulo de imunidade de 45 graus que tinha conservado até então, *O* é forçado a levantar-se e a enfrentar, com

horror, a inevitabilidade da percepção, ainda que esta seja, ou sobretudo porque esta é, na verdade, auto-percepção:

E's gaze pierces the sleep, O starts awake, stares up at E. Patch over O's left eye now seen for the first time. Rock revived by start, stilled at once by foot to ground. Hand clutches armrests. O half starts from chair, then stiffens, staring up at E. Gradually that look. Cut to E, of whom this very first image (face only, against ground of tattered wall). It is O's face (with patch) but with very different expression, impossible to describe, neither severity nor benignity, but rather acute *intentness*. (*Film* 377)

Nas últimas páginas de *Murphy*, Mr. Kelly perde o controlo da sua cadeira que, parecendo ganhar vida própria, o impele perigosamente em direção ao lago. Em vez de favorecer a sua autonomia, por momentos, o precioso dispositivo de locomoção ameaça a sua existência e, não fora a pronta intervenção de Celia, para Mr. Kelly, tal como acontecera com Murphy, a viagem poderia ter terminado: “Celia caught him on the margin of the pond. The end of the line skimmed the water, jerked upward in a wild whirl, vanished joyfully in the dusk. Mr. Kelly went limp in her arms. Someone fetched the chair and helped to get him aboard” (M 168). Celia consegue, no último momento, salvar Mr. Kelly que é devolvido à sua cadeira com a ajuda de um estranho. Porém, esta pequena vitória não consegue apagar a derrota maior: a perda de Murphy que Celia não conseguira impedir de morrer no exíguo sótão do Magdalen Mental Mercyseat, embalado na mesma cadeira que tinha sido, para ele, um auxiliar indispensável à vida e, para ela, um substituto insuficiente, mas consolador do homem amado.

Neste apego às respetivas cadeiras, Murphy, Celia e Mr. Kelly anunciam uma série de outras personagens beckettianas que demonstram uma predileção especial por determinados objetos. Chapéus (Malone), sobretudoos (Molloy), botas (Estragon e Vladimir), guarda-chuvas (Mercier e Camier) ou bicicletas (Molloy),<sup>122</sup> todas estas pequenas relíquias são, não raras vezes, um dos últimos pontos de contacto dos seus proprietários com o mundo da materialidade, do consumo e da sociedade humana.<sup>123</sup> Talvez não seja, por isso, de estranhar que, no romance que encerra a trilogia de Beckett, a voz do Inominável retorne recorrentemente a estes emblemas corporais: “Am

---

<sup>122</sup> A figura caricata de algumas personagens beckettianas quando se deslocam em bicicleta pode, de resto, remeter para a infância do autor e para a sua própria experiência enquanto utilizador deste veículo: “As he grew a little older, Sam used to ride to school on a bicycle so tiny that other children laughed at him as he pedalled furiously past. His pride was hurt by their laughter and, many decades later, he could still remember what it felt like to be an object of mockery” (Knowlson 1997: 25).

<sup>123</sup> O próprio Murphy considera andar de bicicleta um prazer, mas também um luxo que não pode suportar financeiramente (M 59).

I clothed? I have often asked myself this question, then suddenly started talking about Malone's hat, or Molloy's greatcoat, or Murphy's suit" (*The Unnamable* 298-299). A pergunta formulada por este Inominável – "Am I clothed?" – é mais importante do que poderia à partida parecer. Como explica Peter Stallybrass, em "Worn Worlds: Clothes, Mourning, and the Life of Things", a magia do vestuário está, precisamente, na sua capacidade de receber o ser humano e conservar, mesmo após a sua ausência, os seus traços distintivos, o cheiro da pele, a forma do corpo (Stallybrass 1999: 28). Com a grande vantagem de conservar apenas a forma, não os gestos e as acções. Como se sugere em *Sartor Resartus*, de Thomas Carlyle: "The Hat still carries the physiognomy of its Head: but the vanity and stupidity, and the goose-speech which was the sign of these two, are gone. The Coat-arm is stretched out, but not to strike [...]" (Carlyle 1958 [1836]: 382). Se a roupa é um tipo de memória (Stallybrass 1999: 30), as interrogações do Inominável sugerem um desejo de recuperar uma memória que se afigura fugidia, talvez porque seja uma memória disseminada por todas as personagens (masculinas) beckettianas.

De resto, enquanto Murphy (pese embora a sua predileção pelo pequeno mundo da mente) continua ainda a sentir os prazeres e as misérias do corpo, o Inominável é todo ele palavra e ausência de materialidade: "[I]'ve looked everywhere, there must be someone, the voice must belong to someone, I've no objection, what it wants I want, I am it [...]" (*The Unnamable* 401). De resto, este texto, que perfilha sobretudo o universo mental, partilha com os textos de Joyce algumas semelhanças ao nível da pontuação, apresentando frases muito longas como aquela que encerra o texto e se prolonga por quatro páginas:

The place, I'll make it all the same, I'll make it in my head, I'll draw it out of my memory, I'll gather it all about me, I'll make myself a head, I'll make myself a memory, I have only to listen, [...] I don't feel a body on me, [...] I haven't stirred, [...] never stirred from here, never stopped telling stories, to myself, hardly hearing them, [...] and where, where do I store them, in my head, I don't feel a head on me, [...] where I am, I don't know, I'll never know, in the silence you don't know, you must go on, I can't go on, I'll go on. (*The Unnamable* 404, 405, 406, 407)

No final, o Inominável parece querer construir um ser humano novo, não através da montagem de imagens, como ambicionava Vertov (*apud* Granja 1981: 23), mas através da matéria-prima central da literatura – as palavras –, para que dizer "eu" deixe definitivamente de ser uma farsa: "I shall not say I again, ever again, it's too farcical"

(*The Unnamable* 348). Todavia, desprovido de corpo, o Inominável reconhece-se, acima de tudo, fronteira, espaço liminar que separa o interior do exterior ou a superfície da margem (cf. Kirby 1996: 12): “[P]erhaps that’s what I am, the thing that divides the world in two, on the one side the outside, on the other the inside [...], I’m neither one side nor the other, I’m in the middle, I’m the partition [...]” (*The Unnamable* 376).

## II.2 *Scratching out of one itch into the next: Corporalidade, Amor e Biscoitos de Gengibre em Murphy*

Celia loved Murphy, Murphy loved Celia, it was a striking case of love requited.

Samuel Beckett, *Murphy*

Em todo o amor há pelo menos dois seres, cada um deles a grande incógnita na equação do outro.

Zygmunt Bauman, *Amor Líquido*

Murphy deseja (Celia, entre outras coisas), logo existe; mas, paradoxalmente, conservar aquilo que mais deseja contraria toda a sua filosofia de vida e ameaça a sobrevivência do seu pequeno mundo da mente: “The part of him that he hated craved for Celia, the part that he loved shrivelled up at the thought of her” (M 7). A paixão do desejo, tal como é definida por Descartes no artigo 86 do tratado *As Paixões da Alma*, consiste numa

agitação da alma, causada pelos espíritos, que a dispõe a querer no futuro as cousas que se lhe representam como convenientes. Por isso não se deseja unicamente a presença do bem ausente, mas também a conservação do bem actual; e, além disso, ainda a ausência do mal, tanto o que se tem como o que se julga poder ainda vir a ter. (Descartes 1984 [1649]: 112).

Apesar de Murphy procurar não querer nada (para lá da fruição do seu pequeno mundo da mente), a verdade é que uma enorme agitação percorre tanto o seu corpo como a sua alma sempre que pensa em Celia ou num singelo, mas apetitoso, biscoito de gengibre:

But it was not enough to want nothing where he was worth nothing, nor even to take the further step of renouncing all that lay outside the intellectual love in which alone he could love himself, because there alone he was lovable. It had not been enough and showed no signs of being enough. These dispositions and others ancillary, pressing every available means (e.g. the rocking-chair) into their service, could sway the issue in the desired direction, but not clinch it. **It continued to divide him, as witness**

**his deplorable susceptibility to Celia, ginger, and so on.** The means of clinching it were lacking. (M 108, meu sublinhado)

Dividido em dois (M 68), Murphy é a prova de que o corpo e a mente estão mais ligados do que a tradição racionalista quer deixar parecer (cf. Damásio 2001: 61). Com efeito, embora Descartes associe “a paixão do desejo” à alma, em *Murphy* ela surge inextricavelmente associada ao corpo, como atesta a suscetibilidade de Murphy face a Celia e aos biscoitos de gengibre. Laivos do seu “prurido racionalista” (M 115) permeiam, aliás, os pensamentos de Murphy sobre estes e outros biscoitos, ponto alto de uma refeição sempre frugal: “Murphy’s fourpenny lunch was a ritual vitiated by no base thoughts of nutrition” (M 50). A ordem pela qual invariavelmente os consome e as diversas combinações possíveis (não fora a sua predileção por uns e o seu preconceito perante outros) apresentam-se como os temas centrais desta reflexão:

He took the biscuits carefully out of the packet and laid them face upward on the grass, in order as he felt of edibility. They were the same as always, a Ginger, an Osborne, a Digestive, a Petit Beurre and one anonymous. He always ate the first-named last, because he liked it the best, and the anonymous first because he thought it very likely the least palatable. The order in which he ate the remaining three was indifferent to him and varied irregularly from day to day. On his knees now before the five it struck him that these prepossessions reduced to a paltry six the number of ways in which he could make his meal. [...] Even if he conquered his prejudice against the anonymous, still there would be only twenty-four ways in which the biscuits could be eaten. But were he to take the final step and overcome his infatuation with the ginger, then the assortment would spring to life before him, dancing the radiant measure of its total permutability, edible in a hundred and twenty ways! (M 59-60)

Até com algo do universo da materialidade, como é a comida, Murphy encontra uma forma de fazer intervir o mundo da mente – aqui representado pelos cálculos, as possibilidades e as estatísticas –, corroborando as palavras de Hassan sobre os protagonistas beckettianos: “[B]eckett’s anonymous heroes solemnly perform combinations and permutations; they repeat their words and their gestures *ad nauseam*; they add and tabulate all the trivia of existence” (Hassan 1971: 217). Um outro bom exemplo desta predileção pelos sistemas e as permutabilidades encontra-se em *Molloy* (1951), primeiro texto da trilogia originalmente escrita em francês.

Com efeito, o protagonista (que à semelhança de Murphy também empresta o nome ao romance) revela, a dada altura, uma bizarra predileção por apanhar e saborear seixos da praia. Recolhe, para o efeito, dezasseis exemplares que coloca cuidadosamente nos

bolsos de que a sua roupa dispõe. Um dilema, contudo, se lhe apresenta. Não tendo dezasseis bolsos à disposição, nada lhe garante que não irá recorrentemente degustar a mesma pedra, negligenciando outras. Depois de refletir longamente sobre a situação (*Molloy* 63-68), Molloy acaba por chegar a uma solução que, não sendo tão perfeita como os dezasseis bolsos que permitiriam seguir sempre a mesma ordem de degustação (sem falhar nenhum seixo), se apresenta, ainda assim, como satisfatória:

Do I have to go on? No, for it is clear that after the next series, of sucks and transfers, I shall be back where I started, that is to say with the first six stones back in the supply-pocket, the next five in the right pocket of my stinking old trousers and finally the last five in the left pocket of same, and my sixteen stones will have been sucked twice, not one left unsucked. It is true that the next time I could scarcely hope to suck my stones in the same order as the first time [...]. But that was a drawback I could not avoid. (*Molloy* 67)

Este episódio da praia segue-se a um outro, igualmente caricato, em que Molloy, de bicicleta, atropela um cão: “His death must have hurt him less than my fall me. And **he at least was dead**” (*Molloy* 30, meu sublinhado). A visão positiva e libertadora que Molloy tem da morte aproxima-se, em larga medida, da percepção de Murphy, como ficou demonstrado aquando da morte do “old boy” (M 83).<sup>124</sup> Após uma tentativa de fuga gorada, Molloy obtém o perdão de Lousse, a dona de Teddy, o velhinho e doente cão atropelado que, ironicamente, ia a caminho do veterinário para ser abatido. Este perdão não é, todavia, desinteressado e se Lousse começa por querer apenas que Molloy a ajude com o funeral do cão, mais tarde os seus avanços sexuais denunciam o desejo de algo mais:

[A]fter some time I found myself in possession of certain ideas or points of view which could only have come to me from her, namely that having killed her dog I was morally obliged to help her carry it home and bury it, that she did not wish to prosecute me for what I have done, but that it was not always possible to do as one did not wish, that she found me likeable enough in spite of my hideous appearance and would be happy to hold out to me a helping hand, and so on, I’ve forgotten the half of it. Ah yes, I too needed her, it seemed. (*Molloy* 29)

Ao manter Molloy cativo, Lousse parece querer substituir o seu velho companheiro canino por um companheiro humano. A ação “caritativa” de Lousse vem, por outro lado, dar razão à observação feita por Molloy poucas páginas antes: “Against the charitable gesture there is no defence, that I know of” (*Molloy* 19). Talvez por isso

---

<sup>124</sup> Ver final da secção II.1 no primeiro capítulo desta dissertação.

Molloy tenha permanecido no seu cativeiro durante meses ou eventualmente um ano, não se sabe ao certo (*Molloy* 46). Ou talvez Molloy procurasse obter, tal como Murphy, amarrado à sua cadeira, uma libertação mental decorrente do seu aprisionamento físico:

Molloy does not even know why he stays with Lousse. Is it because he wants to free himself internally by accepting external bondage, as a man may feel free by walking eastward on the deck of a ship moving west? [...] When Molloy finally leaves Lousse, he discovers similar freedom at the beach where he collects pebbles and sucks them in every possible way to stay his hunger. (Hassan 1971: 226)

Se a operação de Molloy com as pedras ocorre na praia, a de Murphy ocorre no jardim, com os seus cinco biscoitos metodicamente expostos sobre a relva, mas é subitamente interrompida pela chegada de Miss Dew, acompanhada por Nelly, uma cadela Dachshund: “Would you have the goodness, pardon the intrusion, to hold my little doggy?” (M 60). Pouco disposto a ajudar Miss Dew, Murphy fica ainda mais agastado quando repara que Nelly aproveita um momento de distração para comer os seus biscoitos:

He now discovered that she had eaten all the biscuits with the exception of the Ginger, which cannot have remained in her mouth for more than a couple of seconds. She was seated after her meal, to judge by the infinitesimal angle that her back was now making with the horizon. There is this to be said for Dachshunds of such length and lowness as Nelly, that it makes very little difference to their appearance whether they stand, sit or lie. If Parmigianino had gone in for painting dogs, he would have painted them like Nelly. (M 62)

Murphy fica sem a melhor porção do seu almoço, mas não tem qualquer prejuízo financeiro já que Miss Dew paga os biscoitos generosamente e parte sem se despedir: “[H]er mortification, her pet and herself in her pet insulted, the threepence gone that she had earmarked for a glass of mild. She passed by the dahlias and the dogs’ cemetery [...]. She caught up Nelly in her arms and carried her [...]” (M 63).<sup>125</sup>

---

<sup>125</sup> Os cães estão presentes em vários textos de Beckett, quase sempre participando em situações caricatas. Para além dos referidos episódios de *Murphy* e de *Molloy*, veja-se ainda um exemplo retirado de *Watt* (escrito em inglês entre 1941 e 1945, mas publicado apenas em 1953). No romance, um cão é, de forma absurda e cruel, mantido esfomeado para a eventualidade de Mr. Knott, patrão de Watt, deixar algum resto de comida no prato: “For reasons that remain obscure Watt was, for a time, greatly interested, and even fascinated, by this matter of the dog, the dog brought into the world, and maintained there, at considerable expense, for the sole purpose of eating Mr. Knott’s food, on those days on which Mr. Knott was not pleased to eat it himself, and he attached to this matter an importance, and even a significance, that seem hardly warranted” (*Watt*, Beckett I: 262).

Ao contrário de Murphy, cuja descrição física é praticamente inexistente (enquanto a descrição da sua mente merece um capítulo exclusivo), o corpo alongado de Nelly (que inspira uma referência à obra do pintor maneirista Parmigianino, conhecido pela sua tendência para alongar as formas)<sup>126</sup> é descrito com humor e com algum pormenor, à semelhança, aliás, do corpo de Miss Dew:

He sat up and found himself at the feet of a low-sized corpulent middleaged woman with very bad duck's disease indeed.

Duck's disease is a distressing pathological condition in which the thighs are suppressed and the buttocks spring directly from behind the knees [...]. It is non-contagious (though some observers have held the contrary), non-infectious, non-heritable, painless and intractable. (M 60)

No segundo capítulo do romance, também Celia é objeto de uma descrição física tão detalhada que se torna absurda, contribuindo para a faceta cómica do texto e apresentando-se, de algum modo, como mais um elemento de paródia da tradição racionalista (e também das convenções do género romanesco, pródigo em descrições físicas das suas personagens). Esta espécie de ficha técnica da mulher por quem Murphy se encontra apaixonado inclui detalhes tão inusitados como as medidas do seu braço, do antebraço ou do pulso:

Age.	Unimportant.
Head.	Small and round.
Eyes.	Green.
Complexion.	White.
Hair.	Yellow.
Features.	Mobile.
Neck.	13 <sup>3/4</sup> ”.
Upper arm.	11”.
Forearm.	9 <sup>1/2</sup> ”.
Wrist.	6”.
Bust.	34”.
Waist.	27”.
Hips, etc.	35”.
Thigh.	21 <sup>3/4</sup> ”.
Knee.	13 <sup>3/4</sup> ”.
Calf.	13”.
Ankle.	8 <sup>1/4</sup> ”.
Instep.	Unimportant.
Height.	5” 4”.
Weight.	123 lbs.
(M 9)	

<sup>126</sup> “There is this to be said for Dachshunds of such length and lowness as Nelly, that it makes little difference to their appearance whether they stand, sit or lie. If Parmigianino had gone in for painting dogs, he would have painted them like Nelly.” (M 62)



No meio desta panóplia informativa, um dado é (discutivelmente) rotulado de “irrelevante” e, em consequência, omitido: trata-se da idade de Celia que, ao contrário do que é dito, poderia ser, de facto, importante para a sua caracterização psicológica e para a compreensão das suas aspirações laborais e sentimentais. Sobre este aspeto, o leitor conhece apenas a perspetiva de Cooper que reconhece em Celia: “the most beautiful young woman he had ever seen” (M 75). Não sabemos a sua idade, mas sabemos que os seus olhos são verdes, a tez clara, o cabelo loiro e os movimentos ligeiros e desembaraçados. Mais importante ainda, sabemos que Celia é o principal agente de ação e de mudança em toda a trama narrativa. Como observa Pilling:

Ironically, one of the most obvious innovative gestures in *Murphy* (and rendered the more obvious by appearing at the head of chapter 2) – the dismissal of several categories of Celia’s physiognomy as ‘unimportant’ (*Mu*, 11) – proves in the event to have been merely local effect. Our impression of her as immensely important in areas far more crucial than those which this narrator documents grows stronger as the book unfolds. The price that Beckett had (and was perhaps content) to pay for his bi-focal presentation of the nominal hero Murphy was the elevation of his heroine Celia to the still centre of the novel. (Pilling 1994: 34)

Uma das poucas, senão mesmo a única heroína dos textos de Beckett, Celia desempenha, efetivamente, um papel central em *Murphy* não apenas por aquilo que faz mas também pelo que leva o coprotagonista masculino a fazer. Recorde-se que é Celia quem incita (ou força) Murphy a procurar um emprego, entregando-lhe, inclusivamente, o horóscopo que o guiará nesta sua busca (M 22). Apesar de ser uma tarefa difícil que exige o endurecimento do seu coração face às razões do seu companheiro, Celia insistirá (como tivemos a oportunidade de verificar mais em pormenor no capítulo que versa sobre o público e o privado) na necessidade de Murphy obter um emprego, mesmo quando esta insistência conduz a sérios desentendimentos entre o casal:

“I’ll tell you what more you can do,” she said. “You can get up out of that bed, make yourself decent and walk the streets for work.” [...]

“The streets!” he murmured. “Father forgive her.”

He heard her go to the door. [...]

“You don’t know what you are saying,” said Murphy. “Let me tell you what you’re saying. Close the door.”

Celia closed the door but kept her hand on the handle.

“**Sit on the bed,**” said Murphy.

“No,” said Celia.

“**I can’t talk against space,**” said Murphy, “my fourth highest attribute is silence. **Sit on the bed.**” (M 27, meus sublinhados)

Escassas páginas depois do passo em que se faz uma das poucas referências à intimidade sexual do casal – “But then he had not been in bed with the collector.” (M 22) –, o objeto “cama” volta a surgir e é visto como um espaço facilitador da união e do diálogo entre os dois companheiros. A curiosa afirmação de Murphy de que não consegue falar contra o espaço e o pedido reiterado de que Celia se sente na cama que pertence aos dois demonstram bem esta visão do leito (ainda não) conjugal como espaço de aproximação e de entendimento.

De resto, se Celia acaba por compreender os receios de Murphy (M 43),<sup>127</sup> também Murphy, apesar da relutância inicial demonstrada, é o primeiro a reconhecer a falta de lógica que preside à defesa ativa da sua inação, não ficando, por isso, indiferente aos argumentos por ela usados:

An atheist chipping the deity was not more senseless than Murphy defending his courses of inaction, as he did not require to be told. **He had been carried away by his passion for Celia** and by a most curious feeling that he should not collapse without at least the form of a struggle. This grisly relic from the days of nuts, balls and sparrows astonished himself. To die fighting was the perfect antithesis of his whole practice, faith and intention. (M 26, meu sublinhado)

É a paixão por Celia que excita em Murphy este desejo, paradoxal, de lutar pela sua inatividade, bem como uma chama argumentativa que não lhe é habitual. A ausência de Celia provoca uma tal angústia em Murphy que a (im)possibilidade de continuar a viver sem ela se transforma no tema recorrente das suas reflexões:

Every moment that Celia spent away from Murphy seemed an eternity devoid of significance, and Murphy for his part expressed the same thought if possible more strongly in the words: “What is my life now but Celia?”

“What shall a man give in exchange for Celia?” (M 12-13, 16)

Perante as indecisões de Murphy, Celia já uma vez se vira forçada a voltar à prostituição, uma situação apenas revertida por uma carta de Murphy, pedindo-lhe que voltasse para ele e aceitando as suas condições, isto é, arranjar um emprego (M 16). Celia é, portanto, como diria Bauman, a grande incógnita na equação de Murphy:

---

<sup>127</sup> As palavras de Murphy que são, como vimos, entendidas por Celia como uma música difícil quando ouvida pela primeira vez (M 27), acabam por ser progressivamente assimiladas. A comparação não poderia, aliás, ser mais feliz. Em *Proust Era Um Neurocientista*, Jonah Lehrer explica porquê: “Como a neurociência agora sabe, a nossa noção de som é um trabalho permanente. Os neurónios do córtex auditivo são constantemente alterados pelas canções e sinfonias que escutamos. **Nada é difícil para sempre**” (Lehrer 2007: 150, meu sublinhado).

O amor é congénere da transcendência; não é senão outro nome para o impulso criativo e, como tal, carregado de riscos, pois o fim de uma criação nunca é certo.

Em todo o amor há pelo menos dois seres, cada um deles a grande incógnita na equação do outro. (Bauman 2006: 23)

Poder-se-ia dizer que Murphy procura encontrar uma saída para a perplexidade que experimenta não apenas ao amar, mas também, ou sobretudo, ao ser amado; um acontecimento “violento ou até mesmo traumático”, nas palavras de Žižek, uma vez que “ser amado faz-me sentir diretamente o fosso entre o que sou enquanto ser determinado e o X insondável que em mim é causa do amor” (Žižek 2009b: 56).

O risco de perder Celia não é, de resto, o único receio de Murphy que demonstra, por vezes, temer mais a perda do espaço privado da sua mente (M 27) –, mas a incógnita da equação “Murphy +  $x$  = Transcendência” afigura-se cada vez mais “ $x$  = Celia”. Se Bauman reconhece, inequivocamente, no amor um sinónimo da transcendência, Murphy acabará por fazer o mesmo ainda que recorrendo a uma metáfora: “Celia said that if he did not find work at once she would have to go back to hers. Murphy knew what that meant. No more music” (M 48); “[H]e was more than usually impatient for the music to begin” (M 65). Música é o que Celia representa para Murphy e é socorrendo-se das escalas musicais que, num gesto raro no romance, Murphy beija Celia, antes de partir para o M.M.M.:

**He kissed her, in Lydian mode,** and went to the door.

“I believe you’re leaving me,” said Celia.

“Perhaps for just a little while you compel me to,” said Murphy.

“For good and all.”

“Oh no,” he said, “only for just a little while at the maximum. If for good and all I would take the chair.” (M 86, meu sublinhado)

Murphy voltou, de facto, mas pela cadeira de baloiço. E há até um momento, próximo da epifania, em que parece descobrir que a verdadeira Música é representada na sua vida não por Celia mas pelo Magdalen Mental Mercyseat. Todavia, este pensamento esgota-se quase no exato instante em que é formulado e o seu esvaziamento não faz mais do que realçar o abismo que separa Murphy dos pacientes do M.M.M., preparando já o subsequente encontro do protagonista com Mr. Endon, a partida de xadrez e a constatação final de que Murphy não será capaz de contrariar a sua suscetibilidade face a Celia e a outros tesouros orfeicos do universo do corpo:

Late that afternoon, after many fruitless hours in the chair, it would be just **about the time Celia was telling her story, M.M.M. stood suddenly**

**for music, MUSIC, MUSIC**, in brilliant, brevier and canon, or some such typographical scream, if the gentle compositor would be so friendly. Murphy interpreted this in his favour, for **he had seldom been in such need of encouragement**.

**But** in the night of Skinner's House, walking round and round at the foot of the cross among the shrouded instruments of recreation, having done one round and marking the prescribed pause of ten minutes before the next, **he felt the gulf between him and them more strongly than at any time during his week of day duty**. (M 141, meus sublinhados)

Como Murphy temia – e previra (M 113) –, a solitária e silenciosa ronda noturna não ajudou a reforçar a sua sintonia com os pacientes do M.M.M., partidários, por excelência, do mundo alternativo da mente. Embora Murphy não deixe de os admirar (como fica claro no seu encontro com Mr. Endon), a verdade é que muitos laços o prendem ainda ao grande e confuso mundo social no qual se movimentam o seu corpo e o corpo de Celia.

Ironicamente, no preciso momento em que Murphy compreende que não viverá sem Celia, esta encontra-se a reconstituir, a pedido de uma plateia curiosa e atenta (composta por Wylie, Neary e Miss Counihan), a sua história de amor com Murphy e as razões pelas quais o julga ter perdido:

“I am a prostitute,” began Celia [...].

“At first I thought I had lost him because I could not take him as he was. Now I do not flatter myself.”

A rest.

“**I was a piece out of him** that he could not go on without, no matter what I did.”

A rest.

“He had to leave me to be what he was before he met me, only worse, or better, no matter what I did.”

A long rest.

“**I was the last exile.**”

A rest.

“The last, if we are lucky.”

So love is wont to end, in protasis, if it be love. (M 138, 139, meus sublinhados)

As palavras de Celia parecem indiciar que o seu amor falhou ou que nunca reuniu sequer as condições necessárias para triunfar. Esta perspetiva é, de resto, partilhada por Hassan que descreve o romance e o casal de protagonistas da seguinte forma:

*Murphy* presents two of the most sympathetic characters of Beckett, Celia and Murphy, while parodying love and quest motifs of traditional fiction. More than any other work, its events seem precisely placed and dated; its comic devices and rich allusions function as a principle of structure; and its intellectual virtuosity entertains, without dispelling the warmth of Celia's

love. Her love fails, nevertheless, to redeem Murphy, “seedy solipsist”. The need of Murphy’s mind is to abolish itself; the need of all his friends is to make of his absence, his disappearance, a presence. Both needs are ironic equivalents, and it is irony that keeps the novel on the stretch. (Hassan 1971: 222)

Com ou sem a intervenção do próprio Murphy, a sua mente conquista realmente a desintegração, juntamente com o seu corpo, pela força catártica do gás. Todavia, existem indícios que também permitem pensar que o amor de Celia poderia, de facto, ter triunfado; a começar pela reação do trio central do elenco irlandês do romance às confidências daquela que apelidam já de “Mrs. Murphy” (Neary, M 138):

“I cannot believe he has left you,” said Wylie.

“He will come back,” said Neary.

“We shall be here to receive him,” said Miss Counihan.<sup>128</sup> (M 139)

Como Celia receara, Murphy não voltou. E quando no capítulo oitavo, para grande surpresa do protagonista, Celia acolhe com um indiferente “Oh.” (M 84) a revelação de que Murphy encontrou finalmente um emprego é porque vários acontecimentos (incluindo a morte do “old boy”) já tinham alterado, de forma indelével, a sua perceção e as suas expectativas face à vida, em geral, e ao futuro do casal, em particular. Valerá a pena recuperar, nesta fase, as palavras de Celia quando começa a compreender as razões que levam Murphy a recusar o mundo do trabalho:

She preferred sitting in the chair, [...] to walking the streets [...] or wandering in the Market, where the frenzied justification of life as an end to means threw light on Murphy’s prediction, that livelihood would destroy one or two or three of his life’s goods. This view, which she had always felt absurd and wished to go on feeling so, lost something of its absurdity when she collated Murphy and the Caledonian Market.

Thus in spite of herself she began to understand as soon as he gave up trying to explain. (M 43)

Já neste momento, Celia começa a perceber aquilo que mais tarde explica a Wylie, Neary e Miss Counihan (com algum fatalismo à mistura): malgrado os seus esforços, Murphy nunca conseguiria formar com Celia mais um casal perdido no frenesim das trocas alienantes da sociedade de consumo que já em meados do século XX se

---

<sup>128</sup> A reação de Miss Counihan está longe de ser solidária. Os seus verdadeiros sentimentos face a Celia estão bem patentes na forma colérica como pronuncia as palavras “Murphy’s woman” (M 121), referindo-se a Celia. Já Neary e Wylie partilham o espanto de Cooper face à beleza de Celia e a perceção de Murphy de que, como o seu nome indica, há algo de transcendente, de celestial, em Celia: “Neary and Wylie, feeling more and more swine before a pearl, stood and stared” (M 137).

começava a afirmar (cf. Lipovetsky e Serroy 2008: 237-243), mas também não poderia, simplesmente, abdicar dela depois de a ter conhecido e de esta se ter tornado uma parte integrante de si mesmo (cf. M 139). Este amor, que Murphy associa à corporalidade e ao grande mundo das coisas, surge na intervenção de Celia mais próximo do pequeno mundo da mente, sendo definido como o último exílio (M 139). A conclusão do narrador complementa o ponto de vista de Celia, explicando que o amor, quando é amor, significa, precisamente, desejo de dissolução, de fim (M 139).

Por outras palavras, o alheamento radical do mundo das coisas e dos (restantes) seres humanos que Murphy sempre procurou, através da imersão no “*ghetto* íntimo” (Lipovetsky 1983: 62) da sua mente, acaba por ser alcançado por intermédio daquilo que mais o prende ao mundo da corporalidade: a sua paixão por Celia. De resto, apesar do determinismo que parece pautar o seu relato, o contributo central de Celia para o desenvolvimento da ação, poder-nos-á levar a concluir, à semelhança do que propõe Pilling, que é ela, e não Murphy, quem melhor representa a força do livre arbítrio no romance:

The impressive thing about the concluding paragraphs of *Murphy* [...] is that Celia’s emotions seem to well up within her, free of any extrinsic imposition from without. [...] It falls not to Murphy but to Celia to become, or rather for the novel to suggest that she might become, ‘a mote in the mind of absolute freedom’ (*Mu*, 79). It could almost be said that, without Celia, *Murphy* would have no real plot [...]. (Pilling 1994: 35)

Com efeito, à semelhança do que acontece em *Ulysses* e em *Finnegans Wake*, no romance de Beckett o último capítulo também pertence à protagonista feminina que só não chega a ser “Mrs. Murphy” porque, como observa Neary, oportunamente, a morte prematura de “Mr. Murphy” assim o ditou (M 161). Todavia, ao contrário de Molly ou de ALP, Celia não faz uso da palavra, mas sim da quarta qualidade que Murphy reconhece em si próprio (M 27), o silêncio: “In the last paragraphs of *Murphy* [...] it is Celia – by way of the rallentandos applied to the prose, concealing emotion the better to move readers more deeply – who is allowed, redemptively as it were, to lapse into silence” (Pilling 1994: 34-35).

Contemplativa, Celia dirige, com movimentos mecânicos, a cadeira de rodas de Mr. Kelly pelos caminhos do parque, recordando, sob o céu de um fim de tarde de Outono, sintomaticamente desprovido de sol, o passado e a Irlanda (M 167) que Celia abandonou apenas com quatro anos de idade (M 10). Alguns contactos com potenciais clientes interrompem, por breves instantes, o silêncio meditativo dos pensamentos de

Celia, mas é o grito dos guardas do parque, anunciando o seu encerramento, que rompe definitivamente este véu de silêncio bem a tempo de ela salvar o avô de cair ao lago (M 168). Com Mr. Kelly de novo instalado na sua cadeira, Celia, qual Sísifo (cf. Camus 1942: 168), retoma a árdua e aparentemente infundável tarefa de o empurrar (como empurra a sua própria vida) pelos estreitos caminhos que conduzem à saída do parque:

Celia toiled along the narrow path into the teeth of the wind, then faced north up the wide hill. There was no shorter way home. The yellow hair fell across her face. The yatching-cap clung like a clam to the skull. The levers were the tired heart. She closed her eyes.

*All out.* (M 168)

O tom elegíaco deste capítulo final contrasta claramente com o humor e a paródia que intervêm na maior parte do texto, acentuando o estoicismo de Celia e confirmando o seu papel central na narrativa. Celia pode até ser a incógnita na equação (sentimental de Murphy, mas é também a constante<sup>129</sup> no corpo do romance, permanecendo e persistindo quando todas as variáveis<sup>130</sup> se esgotam.

### III. *The all-riddle of it*: O Diálogo entre Corpo e Mente em James Joyce

The all-riddle of it? That that is allruddy with us ahead of schedule which already is plan accomplished from and syne: Daft Dathy of the Five Positions (the death ray stop him!) is still, as reproaches Paulus, on the Madderhorn and, entre chats and hobnobs,<sup>1</sup> daring Dunderhead to shiver his timbers and Hannibal mac Hamilton the Hegerite<sup>2</sup> (more livepower elbow him!) ministerbuilding up, as reproaches Timothy, in Saint Barmabrac's.<sup>3</sup>

<sup>1</sup>Go up quick, stay so long, come down slow.

<sup>2</sup>If I gnows me gneesgnobs the both of him is gnatives of Genuas.

<sup>3</sup>A glass of peel and pip for Mr Potter of Texas, please.

James Joyce, *Finnegans Wake*

No virar do século, Darby Lewes publicou um sugestivo estudo intitulado *Nudes from Nowhere: Utopian Sexual Landscapes* (2000) que incide sobre “somatopias”, uma designação que provém da fusão de duas palavras gregas – *soma* ou “corpo” e *topos* ou “lugar” –, e que pretende identificar textos que recriam a tradicional contenda entre

<sup>129</sup> Na Matemática, uma “constante” é o “factor invariável numa fórmula ou expressão algébrica” (*Dicionário da Língua Portuguesa* 2003: 411).

<sup>130</sup> Na Matemática, uma “variável” é o “símbolo – geralmente uma letra – com que se designa qualquer dos elementos de um conjunto (domínio da variável)” (*Dicionário da Língua Portuguesa* 2003: 1699).

natureza e cultura, associando a primeira ao domínio do feminino e a segunda ao do masculino:

Like every term that has anything to do with utopian study, *somatopia* is ambiguous: a “body place” could be a place either composed *of* a body or designed *for* (as in providing bodily pleasure). Yet the term works both ways, for the places are simultaneously composed of female bodies *and* designed for male bodily satisfaction. (Lewes 2000: 3)

Lewes parte da velha metáfora da mulher enquanto terra – “the woman-as-land metaphor” (*idem* 16) –, presente desde muito cedo nas baladas da poesia e da música populares em língua inglesa, para investigar a degradação e a desumanização da condição feminina ao longo dos tempos:

Woman as her own land is first degraded to woman as landscaped cultural creation, then to woman as architectural property of culture, then to woman as imperial colony, and finally, to woman as decorative map: **a representation of woman as a representation of land**. Throughout her long somatopic history, she has been **animal**, **vegetable**, and **mineral**; now she is **symbol**. She has been everything except fully human.<sup>131</sup> (*idem* 162, meus sublinhados)

Lewes expande depois a sua análise para outras formas textuais e documentos que congregam, por vezes, texto e imagem, como os mapas. Dos muitos exemplos explorados por Lewes interessa destacar dois que se prendem mais diretamente com as temáticas abordadas no presente trabalho: “A Discourse on Ireland” (1620) e *Geographical Fun* (1869). Em “A Discourse on Ireland”, o jurista inglês Luke Gernon descreve a terra natal de Joyce e Beckett como uma jovem mulher que anseia ser “arrebataada” por um qualquer “cavalheiro”:

Her flesh is of a soft and delicate mold of earth.... Her bones are of polished marble, the gray marble, the black, the red, and the speckled.... Her breasts are round hillocks of mild-yielding grass, and that so fertile that they contend with the valleys. And betwixt her legs (for Ireland is full of havens) she hath an open harbour, but not much frequented. (Gernon *apud* Lewes 2000: 129-130)

Na eventualidade da descrição anterior não ser suficientemente explícita, Gernon acrescenta: “[S]he wants a husband: she is not embraced; she is not hedged and ditched; there is no quickset put into her” (*idem* 130). Este tipo de discurso que associa a fragilidade de um país à fragilidade da condição feminina, perspetivando a mulher como mero recetáculo masculino, procura legitimar duas formas de subjugação: por um lado,

---

<sup>131</sup> Um passo de *Finnegans Wake* parece prever, e inverter, a descrição de Lewes: “[...] from mineral through vegetal to animal [...]” (FW 611).



evidentemente, a da mulher face ao homem; por outro, a de algumas nações face a outras mais poderosas, como será o caso da Irlanda sujeita ao poderio do império britânico. De resto, dois séculos volvidos sobre as palavras de Gernon, o conjunto de mapas *Geographical Fun*, destinado a instruir, de forma lúdica, os jovens ingleses das classes mais privilegiadas, reiterava esta associação entre a Irlanda e a condição feminina, apresentando-a, desta feita, como uma robusta e subserviente camponesa:

Ireland is a happy, muscular peasant woman carrying a baby papoose-style on her back [...]. A basket full of cabbages dangles from her neck. Sandwiched between these two burdens, she still manages to transport a workingman's rough lunch bucket in her left hand. The child is also female and clutches not a rattle or a bottle but a smiling herring.<sup>132</sup> Harvey's poetic gloss clarifies **the English assumption that Ireland is a nation of servants**, happy in their works:

No fortune her's – though rich in native grace –  
Herrings, potatoes, and a **joyous** face.  
(Lewes 2000: 140-141, meus sublinhados)

Tanto a imagem como a sua legenda se revestem de especial ironia para um leitor de Joyce que certamente não deixaria de relacionar esta presunção inglesa da Irlanda como uma nação de servos com as palavras de Stephen Dedalus, primeiro em *Portrait* e depois em *Ulysses*: “I will not serve that in which I no longer believe, whether it call itself my home, my fatherland, or my church [...]” (*Portrait* 281); “I am the servant of two masters, Stephen said, an English and an Italian. [...] The imperial British state [...] and the holy Roman catholic and apostolic church” (U 24).

A relação de subserviência face ao colonizador inglês comporta obviamente consequências do ponto de vista linguístico. Recorde-se as reflexões de Stephen Dedalus, em *Portrait*, quando por dizer “tundish” em vez de “funnel” é repreendido pelo diretor do colégio que descarta a primeira palavra como não pertencente à língua inglesa da qual se arvora legítimo representante:

The language in which we are speaking is his before it is mine. How different are the words *home*, *Christ*, *ale*, *master*, on his lips and on mine! I cannot speak or write these words without unrest of spirit. His language, so familiar and so foreign, will always be for me an acquired speech. I have not made or accepted its words. (*Portrait* 214-215)<sup>133</sup>

---

<sup>132</sup> Recorde-se que, em *Finnegans Wake*, no episódio das lavadeiras, HCE também surge associado a um arenque: “her erring cheef” (FW 198).

<sup>133</sup> Um mesmo sentimento de alienação e partilha face à língua inglesa parece invadir Watt, a personagem central do segundo romance de Beckett: “Watt conceived for Mr. Graves a feeling little short of liking. In particular Mr. Graves's way of speaking did not displease Watt. Mr. Graves pronounced his

A indignação de Stephen perante a pretensa sabedoria linguística do colonizador inglês surge reforçada pela confirmação de que “tundish” é, de facto, bom inglês:

That tundish has been on my mind for a long time. I looked it up and find it English and good old blunt English too. Damn the dean of studies and his funnel! What did he come here for teach us his own language or learn it from us. Damn him one way or the other! (*Portrait* 286-287)

Na legenda do “mapa-mulher” recuperado por Lewes (2000: 140-141) uma palavra inglesa se reveste então de curiosa importância: trata-se da palavra “*joyous*” que, de forma quase profética, é escolhida para descrever o rosto da camponesa irlandesa. William Harvey, autor da legenda, estaria longe de imaginar que poucos anos mais tarde nasceria um irlandês, não de rosto mas de nome *Joyce* (1882), que iria submeter a língua deste confiante colonizador a uma verdadeira revolução, esvaziando no processo as dicotomias corpo/mente, feminino/masculino, natureza/cultura, tempo/espaço, e até mesmo inglês/gaélico: “Joyce’s manoeuvre [...] was to corrupt a masculist English into the femininity of Irish Gaelic – producing a new language that he liked to call ‘Girlic’” (Young 2009: 169).<sup>134</sup>

Tal como Stephen, em *Stephen Hero*, Joyce (o escritor, o artista) terá levado algum tempo até conseguir definir o seu espaço no contexto fervilhante do Revivalismo Irlandês e da sua constante apologia do gaélico.<sup>135</sup> Todavia, este Stephen está seguramente mais próximo de Gabriel Conroy, protagonista do conto “The Dead”, do que do Stephen que desempenha o papel central de *Portrait* e que é mais verosímil no papel de alter-ego de Joyce.

---

*th* charmingly. Turd and fart, he said, for third or fourth. **Watt liked these venerable saxon words.** And when Mr. Graves, drinking on the sunny step his afternoon stout, looked up with a twinkled in his old blue eyes, and said, in mock deprecation, Tis only me turd or fart, then **Watt felt he was perhaps prostituting himself to some purpose**” (*Watt*, Beckett I: 284, meus sublinhados).

<sup>134</sup> Fritz Senn também sublinha a presença da sintaxe e da musicalidade do gaélico tanto em *Ulysses* como em *Finnegans Wake* (Senn 2009: 61-62).

<sup>135</sup> “- And don’t you think that every Irishman worthy of the name should be able to speak his native tongue?

- I really don’t know.

- And don’t you think that we as a race have a right to be free?

- O, don’t ask me such questions, Madden. You can use these phrases of the platform but I can’t.

- But surely you have some political opinions, man!

- I am going to think them out. I am an artist, don’t you see? Do you believe that I am?

- O, yes, I know you are.

- Very well then, how the devil can you expect me to settle everything all at once? Give me time.”

(SH 56)

Com efeito, para o Stephen de *Stephen Hero*, o gaélico representa apenas mais uma língua, mais um possível instrumento de trabalho, relativamente ao qual o jovem artista revela uma curiosidade moderada, como que simulada para ser politicamente correta:

- The intelligence of an English is not perhaps at a very high level but at least it is higher than the mental swamp of the Irish peasant. [...]
- Madden spoke:
- Well, if these are your ideas I don't see what you want coming to me and talking about learning Irish.
- I would like to learn it – as a language, said Stephen lyingly. At least I would like to see first. (SH 55)

Esta curiosidade frouxa, numa época de nacionalismo vincado, surgia, porventura, acompanhada de um sentimento de culpa, tal como parece acontecer com Gabriel Conroy, em “The Dead”, sempre que é confrontado por Miss Ivors que, como o nome deixa antever, se assume como o rosto do Revivalismo Irlandês no conto:

- ‘O, innocent Amy! I have found out that you write for *The Daily Express*. Now, aren't you ashamed of yourself?’
- ‘Why should I be ashamed of myself?’ asked Gabriel, blinking his eyes and trying to smile.
- ‘Well, I'm ashamed of you,’ said Miss Ivors frankly. ‘To say you'd write for a paper like that. I didn't think you were a West Briton.’ (D 214)

O confronto com Miss Ivors deixa Gabriel Conroy irado, mas também confuso e desconcertado; a descoberta do destino trágico de Michael<sup>136</sup> Furey, primeiro amor da sua mulher, Gretta, contribui ainda mais para essa desorientação e para a consequente reconsideração da sua vida, do seu amor por Gretta, da sua relação com os outros, e, acima de tudo, da sua identidade pessoal e nacional.<sup>137</sup> Tanto que no final, após ter comungado dos ensinamentos cósmicos da neve que, de forma uniforme, cobria toda a Irlanda (D 255-256),<sup>138</sup> Gabriel Conroy encontra-se prestes a abandonar os planos de viagem pela Europa<sup>139</sup> para partir rumo a um Oeste<sup>140</sup> entendido, nas palavras de Vincent Cheng, como espaço de preservação de uma identidade irlandesa mais genuína:

<sup>136</sup> Miguel é apresentando na *Bíblia* como o anjo do arrependimento (Daniel 12: 1).

<sup>137</sup> Sobre este assunto, ver, por exemplo, *The Question of Irish Identity in the Writings of William Butler Yeats and James Joyce* (O'Brien 1998).

<sup>138</sup> Cf. citação completa na página 48 desta dissertação.

<sup>139</sup> “‘And why do you go to France and Belgium,’ said Miss Ivors, ‘instead of visiting your own land?’ ‘Well,’ said Gabriel, ‘it's partly to keep in touch with the languages and partly for a change.’ ‘And haven't you your own language to keep in touch with – Irish?’ asked Miss Ivors. ‘Well,’ said Gabriel, ‘if it comes to that, you know, Irish is not my language.’ [...] ‘And haven't you your own land to visit,’ continued Miss Ivors [...]. ‘O, to tell you the truth,’ retorted Gabriel suddenly, ‘I'm sick of my own country, sick of it!’

By this point it may seem to us apt that Miss Ivors especially should so discomfit Gabriel, since she openly stands for something he fears and has repressed, denied, or sold out: his “Irishness”, that unruly, romantic, wilder, less cultured, less civilized, and uncolonizable self which the authorized Ego wishes to deny and which seems to be represented here by Gretta and Michael Furey and the West of Ireland (and Joyce’s own Galway-born wife Nora). (Cheng 1995: 138)

É, por conseguinte, lícito pensar que Gabriel Conroy tenha, de facto, ao contrário do que parece acontecer com os protagonistas dos restantes contos de *Dubliners*, realizado a sua epifania<sup>141</sup> – ao reconhecer a necessidade de recuperar aquilo que Cheng designa por “Irishness” – e seja, por isso, à semelhança do anjo que lhe empresta o nome e que anuncia à Virgem Maria o nascimento de seu filho (S. Lucas 1: 26), um mensageiro de boas novas, ao demonstrar que é possível combater a paralisia que marca, juntamente com a decadência e a violência demasiadas vezes gratuita, a colectânea de contos.

Muito mais decidido e consciente das suas opções artísticas/linguísticas se encontra Stephen no final de *Portrait*:

– Look here, Cranly, he said. You have asked me what I would do and what I would not do. I will tell you what I will do and what I will not do. I will not serve that in which I no longer believe, whether it call itself my home, my fatherland, or my church: and I will try to express myself in some mode of life or art as freely as I can and as wholly as I can, using for my defence the only arms I allow myself to use – silence, exile, and cunning. (*Portrait* 281)

Welcome, O life! I go to encounter for the millionth time the reality of experience and to forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race. (*Portrait* 288)

O exílio voluntário e a originalidade que marca os seus trabalhos posteriores – *Ulysses* e *Finnegans Wake* – demonstram bem o uso feito por Joyce das armas enunciadas por Stephen Dedalus, para forjar, criar ou inventar “a consciência da sua raça”, num texto (*Portrait*) que é entendido por Donald Davidson (2005: 144) como o manifesto artístico do autor, e não tanto como uma autobiografia.

---

‘Why’, asked Miss Ivors. [...]

‘Of course, you’ve no answer.’” (D 215-216)

<sup>140</sup> “The time had come for him to set out on his journey westward.” (D 255)

<sup>141</sup> A palavra “epifania” deriva do grego “epiphaneia” e traduz uma manifestação súbita e momentânea de deidade. Para a Teologia Católica, uma epifania pode ainda sugerir a manifestação de uma verdade escondida que beneficiará o Outro, no sentido da salvação. Para a compreensão da palavra quer no seu sentido original, quer no sentido literário que Joyce lhe atribuiu, ver *James Joyce’s Catholic Moments*, de Nicholas Fargnoli, e *A Portrait of the Artist as a Young Man* do próprio Joyce.

A astúcia e o exílio são, de facto, parte integrante do código genético dos textos de Joyce, que só no silêncio ficou aquém. Utilizando uma imagem violenta, mas particularmente apropriada, Booker explica que Joyce “estilhaçou os ossos da linguagem em *Finnegans Wake*” (Booker 2000 [1995]: 227, minha tradução).<sup>142</sup> O resultado deste estilhaçamento não foi, todavia, o silenciamento da linguagem, mas o seu renascimento numa forma nova. Sem abraçar inteiramente o gaélico, nem abandonar de todo a língua inglesa, Joyce seguiu uma terceira via rumo à Europa e ao Mundo, construindo, pelo caminho, com genialidade e humor, o seu próprio dialeto – o dialeto *wakeano* – que se apresenta como um meio de expressão suficientemente multicultural, maleável e mutável para representar a espacialização da História Universal (que inclui mas ultrapassa claramente a história irlandesa) e de uma história ficcional que a todo o momento a intersecta, substituindo-a ou, simplesmente, acrescentando-lhe camadas.

A “originalidade violenta” da linguagem de Joyce (Davidson 2005: 157, minha tradução) prende-se não apenas com a forma e o sentido que confere às palavras, mas também com as vozes a quem as atribui. Com efeito, no seu derradeiro texto, Joyce dá a última palavra a ALP, à semelhança do que já havia feito com Molly. Ao fazê-lo, Joyce subverte, desde logo, a ligação terra-corpo-mulher que Lewes (2000: 162) identifica em diferentes textos da tradição literária inglesa. Como observa Maud Ellmann, Molly é quem mais integralmente representa o mundo da mente em *Ulysses*:

By presenting Molly as a creature entirely composed of her own thoughts, *Ulysses* overturns age-old stereotypes associating woman with body, man with intellect. [J]oyce [...] presents his heroine as pure mind, unmediated by the external narrator. Although Molly often thinks about the body, in all its glory and abjection, this is a body woven and unwoven in her words. For all the fleshiness of her imaginings, she epitomizes the incorporeal thinking substance that Descartes imputed only to the angels. I think, her monologue implies, and thought is what I am. (Ellmann 2008: 67)

É verdade que se lermos Molly apenas à superfície, como diria Kirby (1996: 12-13), a sua feminilidade corporal poder-se-ia impor já que os seus pensamentos passam, em larga medida, pelo seu corpo e por experiências exclusivamente femininas (gravidez,

---

<sup>142</sup> No original pode ler-se: “[Joyce] cracks apart the bones of language, as in *Finnegans Wake* [...]” (Booker 2000 [1995]: 227).

menstruação, etc.).<sup>143</sup> Todavia, trata-se de um corpo que, como sugere Ellmann, é tecido (na margem) pelas suas palavras, não existindo antes, nem podendo existir fora, do texto. “Eu penso, e pensamento é o que eu sou”, sugere Ellmann sobre Molly, reformulando o princípio basilar da filosofia de Descartes (1984 [1637]: 28).<sup>144</sup>

A denúncia do patriarcado e a subversão de formas tradicionais de poder são assim operadas pelo feminino, tal como anunciava Frances Restuccia em *Joyce and the Law of the Father* (1989) e como recorda Booker:

In a book-length study of Joyce’s assault on the Law of the Father, Frances Restuccia notes that Joyce often employs the feminine as an instrument for subverting the authority of the Catholic Church [...].

Joyce’s sustained attack on the Law of the Father participates in an incessant assault on patriarchal authority in general, as the figure of God the Father is the prototype of the kind of masterful father figure that Joyce seeks to debunk. That Joyce also implicates Shakespeare in many of the same motifs suggests a similar challenge to the authority of the literary tradition. But this challenge is highly dialogic.<sup>145</sup> (Booker 2000 [1995]: 155-156)

Com feito, se Molly denuncia o estereótipo corpo-mulher (cf. Lewes 2000: 162), afirmando-se, enquanto pensamento, em toda a plenitude do seu universo mental, Bloom subverte a dicotomia homem/mulher, sendo apresentado como o protótipo do homem feminino. Recorde-se, por exemplo, as curiosas afirmações presentes em “Circe”: “Professor Bloom is a finished example of the new womanly man. His moral nature is simple and lovable.”; “BLOOM: O, I so want to be a mother” (U 613-614, 614).<sup>146</sup>

Tal como Molly, em *Ulysses*, ALP detém a última (e, face à abertura e à estrutura circular do texto, também a primeira) palavra, em *Finnegans Wake*. Para Joseph Campbell e Henry Robinson (2005 [1944]: 9),<sup>147</sup> ela é “a psique do texto”; para Donald

---

<sup>143</sup> Também neste aspeto Joyce foi um visionário ao antecipar desenvolvimentos recentes no campo da neurociência, no que concerne os mecanismos de funcionamento da mente e do cérebro humanos e, muito particularmente, o seu intenso, íntimo e ininterrupto diálogo com o corpo. Como explica Damásio: “Graças ao cérebro, o corpo torna-se um tema natural da mente. Todavia, este mapeamento do corpo realizado pelo cérebro tem um aspecto peculiar e sistematicamente ignorado: embora o corpo seja a entidade mapeada, ele nunca perde o contacto com quem realiza o mapa, ou seja, o cérebro. [...] É verdade que a mente conhece o mundo exterior através do cérebro, mas é igualmente verdadeiro que o cérebro apenas pode ser informado através do corpo” (Damásio 120, 122).

<sup>144</sup> Esta ideia do sujeito enquanto texto será retomada, com maior desenvolvimento, no capítulo 3 desta dissertação que versa sobre o consciente e o inconsciente.

<sup>145</sup> Como se recorda em *Ulysses*: “After God Shakespeare has created most” (U 273).

<sup>146</sup> Recorde-se, de resto, que a principal razão apontada por Molly para o seu casamento com Bloom é, precisamente, a capacidade que este tem de compreender e partilhar o universo feminino (U 932).

<sup>147</sup> “Earwicker has a wife, the psyche of the book – “bewitching, ever-changing, animating, all-pervading.” (Campbell e Robinson 2005 [1944]: 9)

Theall, ela é o “sistema nervoso” do complexo corpo andrógino do sonhador: “**This grounding in the body** is even more exhaustively developed in the *Wake*, where HCE and ALP, as **blood stream** and **nervous system**, constitute one **androgynous body**, that of the dreamer” (Theall 1997: 46, meus sublinhados). As muitas vozes que vimos<sup>148</sup> já no primeiro capítulo habitar o universo *wakeano* podem não passar, então, de desdobramentos de uma mesma voz e personalidade andrógina que, paradoxalmente, se afirma por uma concretização no corpo, não apenas do sonhador, mas também da cidade de Dublin e do próprio texto.

Como observa David Hayman: “Joyce is not *telling* a story. He is **embodying** the story and/or the experience of mankind’s dark and not so dark night or, better, of a permanent but indeterminate and complexly motivated presence and floating identity” (Hayman 1997: 113, meu sublinhado). Se esta identidade é flutuante, também a “landeguage” (FW 478) que a representa necessita de ser fluida e flexível, uma verdadeira “languo of flows” (FW 621) em que os espaços, as palavras, as vozes, as personagens e as personalidades, os acidentes pessoais (e geográficos) e os incidentes históricos se justapõem constantemente sob o signo da paródia e do humor: “Words move into words, people into people, incidents into incidents like the ambiguities of a pun, or a dream” (Ellmann 1982 [1959]: 712).

A palavra “androginia” pode não aparecer explicitamente no texto, mas é representada, desde logo, por um sinónimo: “Putting truth and untruth together a shot may be made at what this **hybrid** actually was to look at” (FW 169, meu sublinhado).<sup>149</sup> O termo “híbrido”, que é introduzido neste excerto, é, de resto, utilizado, direta ou indiretamente, por vários autores para definir *Finnegans Wake*. Entre eles contam-se David Spurr e Fritz Senn:

Both forged *and* authentic, both English *and* foreign, it is neither imperialist (in ideology, in narrative form) *nor* nationalist in its anti-imperialism. Instead, it collapses these antinomies in an anarchic explosion of laughter.

---

<sup>148</sup> Derek Attridge (2001/2002) considera mesmo que *Finnegans Wake* pode ser interpretado como uma aventura da voz humana.

<sup>149</sup> Face à extensão, complexidade e originalidade do dialeto *wakeano*, que congrega mais de cinquenta línguas mundiais, não será prudente afirmar categoricamente a ausência da palavra “androginia” em *Finnegans Wake*. Apesar de não ter sido referenciada por qualquer dos autores consultados ao longo deste trabalho, nem por mim própria, ela pode, todavia, encontrar-se direta ou indiretamente contida no texto, quer nas palavras ou expressões que mais abertamente se aproximam da língua inglesa, com todas as suas variantes regionais e coloquialismos (cf. Senn 2009: 62), quer nos inúmeros vocábulos estrangeiros convocados por Joyce.

[...] The subversive function of *Finnegans Wake* is thus closely allied to its comedic function; its celebration of comic freedom is made possible by its power to render ideology ridiculous. (Spurr 2002: 118)

Words are crossroads, in the ceaseless hybridity of *Finnegans Wake*. (Senn 2009: 62)

At its extreme, *Finnegans Wake* offers a hybrid based on an English substratum with traces of many languages and a dynamic principle of semantic superimposition. (Senn 2009: 71)

Pela sua natureza híbrida, *Finnegans Wake* antecipa então um fenómeno típico da contemporaneidade: “a hibridação linguística” (Lipovetsky 2011: 86). Todavia, “híbrido” não é apenas o dialeto do texto, mas também o seu género, tanto no sentido de “genre”, como no sentido de “gender”. Por um lado, o recurso a diversos estilos de escrita deixa, em grande medida, o género do texto em aberto, favorecendo múltiplas classificações: *comédia lírica* (Benstock 1993 [1965]: 178), *máquina poética* (Theall 1997: 58), *sátira* (McLuhan *apud* Conley 2003: 109), *enciclopédia cómica* (Schork 2004: 10), *épico* (Frye 1957: 323) são apenas algumas delas.

Por outro lado, também o género sexual do sonhador é deixado em aberto. Embora Harold Bloom fale de “a larger Every**man**” (Bloom 1994: 422, meu sublinhado), a verdade é que em *Finnegans Wake* se fala de “Here Comes Every**body**” (FW 32, meu sublinhado). A diferença pode parecer subtil, mas não deixa de ser importante. HCE não representa todos os homens, nem tão pouco representa, sozinho, toda a humanidade. Com ALP, ele forma dois polos complementares do corpo e da mente: “feminine libido” / “male fist”; “[W]hen older links lock older hearts then **he**’ll resemble **she**[.]”; “Well, you know or don’t you kennet or haven’t I told you every telling has a tailing and that’s the **he** and the **she** of it.”; “You notice it in that rereway because the **male** entail partially eclipses the **femecovert**” (FW 123, 135, 213, 564 meus sublinhados).<sup>150</sup> Juntos representam o tempo e o espaço – “Mother Species” / “Father Times” (FW 600)

---

<sup>150</sup> O uso sistemático de abreviaturas para nomear HCE e ALP, através das suas iniciais, remete para o *Book of Kells* (BK), uma das muitas referências bibliográficas que inspiraram o trabalho criativo de James Joyce em *Finnegans Wake*. Neste famoso manuscrito que contem os quatro evangelhos do Novo Testamento e outros materiais, os nomes dos elementos da sagrada trindade também surgem abreviados: “Abbreviations of sacred names appear throughout the book; only rarely are other words abbreviated. The dignity and sacredness of the names were emphasised in this way, e.g. IHS for Jesus, SPS SCS for Spiritus Sanctus (Holy Spirit), DS for Deus (God) and DNS for Dominus (Lord)” (Simms, BK vi). Esta semelhança sugere que HCE e ALP, na sua qualidade de par universal, também pertencem, de algum modo, ao domínio do sagrado.



–; juntos, este homem-terra e a sua mulher-rio<sup>151</sup> – “this man is mountain” / “Missisliffi” (FW 32, 159) –, (re)visitam o inconsciente universal, ao mesmo tempo que corporalizam<sup>152</sup> a sua cidade:

In the landscape, they [ALP and HCE] are river and city, specifically Dublin and the Liffey, murmuring outside the sleeper’s shutter. In person they are mama and papa, lifegivers, judges, forgivers, imperfect, forgiven. [S]he is fate, eternal cycle of dying and renewing. And HCE is the world ash [...], whose branches hold up heaven and roots are fed by springs in the three worlds: of gods, of men, of the dead. Every night, they build their city [...]. (Rosenbloom 2007: 110)

### III.1 *Some dub him Llyn: O Corpo em Mente em Finnegans Wake*

Boyles and Cahills, Skerretts and Pritchards, viersified  
and piersified may the treeth we tale of live in stoney.  
Here line the refrains of. Some vote him Vike, some  
mote him Mike, some dub him Llyn and Phin while  
others hail him Lug Bug Dan Lop, Lex, Lax, Gunne or  
Guinn. Some apt him Arth, some bapt him Barth, Coll,  
Noll, Soll, Will, Weel, Wall but I parse him Persse  
O’Reilly else he’s called no name at all.

James Joyce, *Finnegans Wake*

Os primeiros capítulos de *Finnegans Wake* são, em grande medida, dedicados à apresentação, exploração e divulgação (através do boato e de meios de comunicação de massa)<sup>153</sup> de HCE, dos seus feitos heroicos e, sobretudo, dos seus crimes e pecados mais íntimos. Só no final do capítulo IV da primeira parte, ALP é chamada a pronunciar-se

<sup>151</sup> Cf. Deane 2000: xxxix.

<sup>152</sup> A este propósito, ver os esquemas elaborados por John Bishop em *Joyce’s Book of the Dark*, nos quais o autor compara as semelhanças e as divergências existentes entre um mapa da Europa e um mapa da cidade de Dublin, nos anos 30, e as suas respetivas versões *wakeanas*. Nestas últimas, o corpo do sonhador preenche toda a paisagem interagindo com a geografia europeia, em geral, e a de Dublin, em particular (cf. Bishop 1986: 32-35, 160-163). Neste caso não se trata de um “mapa-mulher”, como denuncia Lewes (2000: 162), mas de um mapa-humano.

<sup>153</sup> Veja-se a cobertura televisiva dos alegados crimes cometidos por HCE no Phoenix Park: “Have you ewew thought, wepowtew, that sheew gweatness was his twadgedy? Nevewtheless accowding to my considewed attitudes fow this act he should pay the full penalty, pending puwsuance, as pew Subsec. 32, section 11, of the C. L. A. act 1885, anything in this act to the contwawy notwithstanding” (FW 61). Ou as inúmeras capas de jornais que o caso originou: “When visited by an indepondant reporter, “Mike” Portlund, to burrow burning the latterman’s Resterant so is called the gortan in questure he mikes the fallowing for the Durban Gazette, firstcoming issue. From a collispendent. Any where. Deemsday. Bosse of Upper and Lower Byggotstrade, Ciwareke, may he live for river! The Games funeral at Valleytemple. Saturnights pomps, exhabiting the corricatore of a harss, revealed by Oscur Camerad. The last of Dutch Schulds, perhumps. Pipe in Dream Cluse. **Uncovers Pub History**. The Outrage, at Length. Affected Mob Follows in Religious Sullivence” (FW 602, meu sublinhado).

sobre o marido e sobre a alegada carta que o incrimina: “[O] me and O ye! cadet and prim, the hungray and the annngreen (and if she is older now than her teeth she has hair that is younger than thighne, my dear!) she who shuttered him after his fall and waked him widowt sparing and gave him keen and made him able [...]” (FW 101-102). Os gémeos Shem e Shaun surgem em seguida – através de uma pergunta do concurso radiofónico (FW 148-152) e da fábula “The Mookse and the Gripes” (FW 152-159), citada na introdução desta dissertação –, cabendo ao já abordado capítulo em que as lavadeiras comentam a vida de Anna Livia Plurabelle (FW 196-216) encerrar este primeiro ato. Segundo Edmund Epstein:

Book I shows very little narrative flow forward, for it is not until the end of the last chapter in Book I that TIME truly “begins”. The flow of TIME starts slowly at the end of I.7, picks up some speed in the Anna Livia chapter, I.8, and begins in earnest only with II.1. [...] Almost all of Book I is a nontemporal mystery [...]. Its function is to provide the reader with the materials of the subsequent eight-act-drama and coda, in Books II, III, and IV. It is the mode of SPACE that dominates almost all of Book I. (Epstein 2009: 8)<sup>154</sup>

Com efeito, a “história” de HCE, no duplo sentido de percurso de vida e de versão dos incidentes passados no Phoenix Park, é amplamente esmiuçada na abertura de *Finnegans Wake*, sendo depois, recorrentemente, retomada, reformulada ou completada nas restantes partes. E, como acontece com o nascimento de uma criança ou de uma cidade, tudo começa com a escolha de um nome:

Now [...], concerning **the genesis of Harold or Humphrey Chimpden’s occupational agnomen** [...] **and discarding once for all those theories from older sources** which would link him back with such pivotal ancestors as the Glues, the Gravys, the Northeasts, the Ankersand the Earwickers of Sidlesham in the Hundred or **proclaim him offsprout of vikings** [...]. (FW 30, meus sublinhados)

Com este esclarecimento prévio, pretende-se, alegadamente, descartar, entre outras, a teoria de que HCE seria um descendente dos Vikings, mas a verdade é que esta filiação é retomada perto do final (parte IV), que se revelará retorno ao princípio, com uma

---

<sup>154</sup> Epstein reconhece, por conseguinte, dois andamentos na estrutura de *Finnegans Wake* – o do Tempo e o do Espaço –, mas associa, invariavelmente, o primeiro ao que é dinâmico e o segundo ao que é estático (cf. Epstein 2009: 82); uma perspetiva que, como tivemos a oportunidade de verificar logo na introdução desta dissertação, tem vindo a ser contrariada por todos os estudiosos e críticos dos estudos sobre o espaço. De resto, como a própria palavra indica, tratando-se de dois andamentos, ainda que com ritmos diferentes para alcançar objectivos diferentes, ambos pressupõem algum tipo ou grau de dinamismo e fluidez.

curiosa associação entre a invasão da Irlanda pelos Vikings e os avanços amorosos de HCE perante ALP:

I was the pet of everyone then. A princeable girl. And you were the pantymammy's Vulking Corsegoth. The invision of Indelond. And, by Thorrer, you looked it! My lips went livid for from the joy of fear. Like almost now. How? How you said how you'd give me the keys of me heart. And we'd be married till delth to uspart. (FW 626)

De resto, na primeira citação, a palavra “offspring” é substituída pelo neologismo *wakeano* “offsprout” (FW 30) que sugere que mais do que uma relação de progeneritura humana se trata de uma relação de descendência civilizacional, incorporada na cidade. Como observa Rosenbloom: “Irish history is often seen as a series of invasions, each invasion serving to unite the previous colonizers with their subjects – united Irish all against the common enemy, briefly ending one set of battles to regroup for a new one” (Rosenbloom 2007: 47). A união do casal é, por conseguinte, comparada à união de dois povos; uma hipótese reforçada pelo apelido atribuído a HCE:

The great fact emerges that after that historic date all holographs so far exhumed initialled by Haromphrey bear **the sigla H.C.E.** and while he was only and long and always good Dook Umphrey for the hungerlean spalpeens of Lucalizod and Chimbers to his cronies it was equally certainly a pleasant turn of the populace which gave him as sense of those normative letters **the nickname Here Comes Everybody.** (FW 32, meus sublinhados)

A sigla servirá, aliás, para muitas outras alcunhas, nem sempre abonatórias: “He'll Cheat E'erawan” (FW 46).<sup>155</sup>

Gigante – “the big cleanminded giant H.C. Earwicker” (FW 33) –, faraó – “first pharoah, Humpheres Cheops Exarchas” (FW 62) – ou rei – “last pre-electric king of Ireland” (FW 380) –, HCE surge associado não apenas aos protagonistas da História Universal, mas, sobretudo, à paisagem, ao relevo e à arquitetura da cidade de Dublin

---

<sup>155</sup> Como sublinha Fritz Senn, Leopold Bloom também sofre mutações semelhantes em *Ulysses*: “Simple Mr Leopold Bloom of 1904, depending on the epoch into which everything is put, can become a “seeker”, the “traveller Leopold”, “childe Leopold”, “sir Leopold”, “Master Bloom”, “Mr Canvasser Bloom”, and so on through the ages. Bloom himself sports a pseudonym “Henry Flower”, a newspaper inadvertently shortens him to “L. Bloom”, he is multiply transformed into “Herr Professor Dr Leopold Bloom”, “Senor Enrique Flor” or “Don Poldo de la Flora”. He is declined, or even conjugated, like a grammatical noun: “Bloom, Of Bloom, To Bloom, Bloom”. He can be reduced to “Bloo” or fused to other forms like “Bloowho, Bloowhose, Bloohimwhom”, a concave mirror elongates him to “lugubru Booloohoom”, a convex one fills him out to “jollypoldy the rixdix doldy”. Ellpodlbomool” or “Old Ollebo, M.P.” are anagrams of his name. Finally, he can mutate into a participle or a verb: “booming”. Even nominally and linguistically, the man of so many roles cannot be fixed” (Senn 2009: 66-67).

com quem se (con)funde inextricavelmente – “some dub him Llyn” (FW 44) – até no próprio nome:

Dublin is from Dubh Linn (Dyfflin to the Danes), for “Black Pool”, where the Poddle river joins the Liffey from the south. The Poddle arises from the same mountain as the Liffey [...] and in Dublin it has been underground since the end of the 18<sup>th</sup> century. (Rosenbloom 2007: 44)

HCE – “a poddlebridges” (FW 598) – materializa, então, uma alternativa ao conflito que tendencialmente opôs, nos textos da tradição literária inglesa, uma cultura masculinizada a uma natureza eminentemente feminina (Lewes 2000: 3). Ele é, simultaneamente, a cidade e o seu criador; um fragmento do mundo natural – “Howth Castle and Environs”<sup>156</sup> (FW 3) – e um agente da civilização – “[H]e forged himself ahead like a blazing urbanorb [...]” (FW 589) –, como fica bem explícito no final do capítulo III da terceira parte (FW 532-554), momento em que se completa a informação dada sobre o papel de HCE na fundação da cidade:

Wherfor I will and firmly command, as I willed and firmly commanded. upon my royal word and cause the great seal now to be affixed, that from the farthest of the farther of their fathers to their children’s children’s children they do inhabit it and hold it for me unencumbered and my heirs, firmly and quietly, amply and honestly, and with all the liberties and free customs which the men of **Tolbris**, have at Tolbris, in the country of their city and through whole my land. Hereto my vouchers, knife and snuffbuchs. Fee for farm. **Enwreak us wrecks**. (FW 545, meus sublinhados)

Numa paródia da cedência de Dublin aos cidadãos de Bristol (“Tolbris”), por Henrique II, em 1172 (cf. McHugh 1991: 545),<sup>157</sup> HCE também deixa Dublin como um legado do seu reinado. Repare-se, aliás, como a assinatura do documento – “Enwreak us wrecks” – apresenta ressonâncias sonoras com o nome do rei inglês – “Henry” –, especialmente na

---

<sup>156</sup> Nesta reescrita da “sigla H.C.E.” (FW 32), HCE surge novamente associado, concomitantemente, à natureza e à civilização pela referência a Howth e ao seu castelo. Como recorda Rosenbloom: “*Howth Head* extends into the sea to form, with the isthmus of Sutton, the northern boundary of Dublin Bay. Howth is the head of the sleeping giant under the city (his toes are in Phoenix Park)” (Rosenbloom 2007: 45). A tese de Rosenbloom parece ser corroborada pelos seguintes excertos de *Finnegans Wake*: “[H]is headwood it’s ideal if his feet are bally clay; he crashed in the hollow of the park, trees down, as he soared in the vaguum of the phoenix, stones up; looks like a moultain boultter and sounds like a rude word [...]” (FW 136); “[H]e stands in a lovely park, sea is not far, importunate towns of X, Y and Z are easily over reached; is an excrescence to civilised humanity and but a wart on Europe [...]” (FW 138).

<sup>157</sup> Esta paródia é especialmente visível se se comparar o excerto de *Finnegans Wake* com o documento original, transcrito por Roland McHugh: “Wherfore I will & firmly command that they do inhabit it, & hold it for me & of my heirs, well & in peace, freely & quietly, fully & amply & honourably, with all the liberties & free customs which the men of Bristol have at Bristol, & through my hole land’ (McHugh 1991: 545).

sua forma latina – “Henricus” –, e semelhanças gráficas com o nome do protagonista masculino de *Finnegans Wake* – “Earwicker”.

Porém, HCE não se limita a ser o rei que funda a cidade apenas no papel, através de tratados, cartas ou outros documentos oficiais, nem tão pouco se limita a conquistá-la pela força da espada. Ele é, igualmente, o visionário que a antecipa, o arquiteto que a projeta e o trabalhador que lhe empresta (duplamente) o corpo:

Oftwhile balbulous, mithre ahead, with goodly trowel in grasp and ivoroiled overalls which he habitacularly fondseed, like **Haroun Childeric Eggeberth** he would caligulate by multiplicables the altitude and the malltitude until he seesaw by neatlight of the liquor wheretwin 'twas born, his roundhead staple of other days to rise in undress maisonry upstanded (**joygrantit!**), a waalworth of a skyerscape of most eyeful hoyth **entowerly**, erigenating from next to nothing and **celescalating** the himals and all, hierarchitectitiptitoploftical, with a burning bush abob off its baubletop and with larrons o'toolers clittering up and tombles a'buckets clottering down. (FW 4-5, meus sublinhados)

Se a alegria assim o permitir (“joy/grant/it”), o gigante (“joygrantit”/“gigantic”) HCE, munido de cálculos e de vários materiais da construção civil – andaimes, tijolos, baldes – prossegue a tarefa de construção da sua Babel: “[L]ather de dry and it be drownd on all the ealsth beside how the camel and where the deiffel or when the finicking or why the funicking **who caused the scaffolding to be first removed you give orders, babeling** [...]” (FW 313-314, meus sublinhados). Tal como acontece com Tim Finnegan na balada popular “Finnegan’s Wake”<sup>158</sup> ou com a própria torre de Babel, HCE e (ou) a sua edificação também sofrem uma queda, mas as causas do acidente permanecem duvidosas. Poderá ter sido um problema de comunicação que leva à ausência de um andaime, como se lê na citação precedente, ou um tijolo mal direcionado, como se sugere na citação que se segue: “It may **half been** a misfired brick, as some say, or it mought have been due to a collupsus of **his back promises**, as others looked at it. (There extand by now **one thousand and one stories**, all told, of the same)” (FW 5, meus sublinhados). Seria difícil encontrar outro excerto tão revelador e tão inconclusivo ao mesmo tempo; desde logo porque se trata de um fragmento textual profundamente imbuído da apetência para o boato e a efabulação subjacentes a todo o universo *wakeano* – “some say”, “others looked at it” –, culminando, sob o signo de Scheherazade, em mil e uma versões da mesma história. Tratando-se de rumores, a

---

<sup>158</sup> Ver texto em Fargnoli 2003: 288.

incerteza é uma constante e as meias verdades uma regra: “It may half been”. O colapso, a ter acontecido, por qualquer uma das razões apontadas, ter-se-á dado de costas: “a collupsus of his back promises”. O mais interessante é que se se analisar estas seis palavras camada a camada (como se constrói, de resto, uma casa ou uma cidade), cada leitura acrescenta um dado novo: a) “a collupsus of his back”, omitindo a última palavra remete-se literalmente para uma queda corporal de HCE; b) “a collupsus of his back pr[e]mises”, substituindo apenas uma letra a palavra “promises” transforma-se em “premises” e indicia que o desabamento envolveu as traseiras do edifício ou da construção; c) “a collupsus of his back promises”, num sentido figurado dá-se conta do não cumprimento das promessas passadas do rei-gigante-faraó HCE que surge, não raras vezes, dividido entre o passado e o presente: “[T]hough his heart, soul and spirit turn to pharaoph times, his love, faith and hope stick to futuerism [...]” (FW 129-130).

Tal como na balada popular Tim Finnegan recobra os sentidos, quando todos o velavam, o mesmo acontece com HCE que, qual “cadáver-colheita” (“cropse”), brota da terra e à terra retorna sucessivamente:

**Life**, he himself said once, (his **biografiend**, in fact, kills him verysoon, if yet not, after) **is a wake**, livit or kriket, and on the bunk of our breadwinning lies **the cropse** of our **seedfather**, a phrase which the establisher of the world by law might pretinately write across the chestfront of all manorwombanborn. (FW 55, meus sublinhados)

Se a vida é um velório, como se pode ler no excerto supratranscrito, então a curiosa afirmação presente em *Ulysses* de que a verdadeira casa de um irlandês é o seu caixão faz mais sentido – “The Irishman’s house is his coffin” (U 139). Mas, ainda que o biógrafo de HCE se revele, de facto, um espírito maligno (“**biografiend**”) e o mate prematuramente, HCE, “pai-semente” (“**seedfather**”), está destinado a voltar à vida, até porque se o seu nascimento foi, como é dito, accidental, a sua morte seria, passe o pleonasma, um erro mortal: “[H]is birth proved accidental shows **his death its grave mistake** [...]” (FW 134, meu sublinhado).

O anúncio do retorno de HCE, que corresponde, de resto, ao início de um novo ciclo, não apenas para Dublin, mas para todo o mundo, é feito pelo próprio numa transmissão via rádio: “Calling all downs. Calling all downs to dayne. Array! Surrection. **Eireweeker to the whold bludyn world**” (FW 593, meu sublinhado). Esta declaração surge logo nas primeiras linhas do último capítulo da obra (que constitui também a sua última parte), sendo precedida apenas pela repetição tripla de uma palavra: “Sandhyas! Sandhyas! Sandhyas!” (FW 593). Em sânscrito, esta palavra significa “twilight of

dawn” (McHugh 1991: 593) e a sua repetição no início do fim é profundamente simbólica. Com efeito, o que se anuncia no final pela voz de HCE é um novo princípio, um reinício, uma nova era:

The old breeding bradsted culminwillth of natures to Foyn MacHooligan.  
The leader, the leader! Securest jubilends albas Temoram. Clogan slogan.  
Quake up, dim dusky, wook doom for husky! And let Billey Feghin be  
baallad out of his humulation. Confidention to churchen. We have highest  
gratifications in announcing to pewtwer publikumst of pratician pratyusers,  
**genghis is ghoon for you.**

A hand from the cloud emerges, holding a chart expanded. (FW 593, meus sublinhados)

O slogan publicitário “genghis is ghoon for you” (FW 593) – “Guinness is good for you” (McHugh 1991: 593) – recorda a actividade de HCE no *pub* – “comf of the priv, prosp of the pub” (FW 136) – e face à dupla repetição das letras “h”, “c” e “e” não restam dúvidas de que a mão que emerge das nuvens é a sua. Neste caso, HCE não apenas empresta o corpo à narrativa, mas também a voz e o domínio do seu infinitamente rico e povoado universo mental: “**You** mean to see **we** have been hadding a sound night’s sleep? **You** may so. It is just, it is just about to, it is just about to rolywholyover” (FW 597, meus sublinhados).

O uso dos pronomes “you” e “we” na citação anterior revela-se problemático. Se a voz narrativa pertence a HCE, quem é este outro a quem se dirige? A resposta mais crível é que HCE dialoga consigo mesmo. Assim se justificam, aliás, outras características da sua intervenção, tais como a linguagem não referencial, a sintaxe abreviada, as interrupções, as omissões, as interrogações retóricas, as exclamações ou a sobreposição de personalidades, divindades, factos históricos e cenários:

**Why?** Because, graced be Gad and all giddy gadgets, in whose words were the beginnings, there are two signs to turn to, the yest and the ist, the wright side and the wronged side, **feeling aslip and wauking up**, so an, so farth. **Why?** On the sourdsite we have Moskiosk Djinpallast with its twin adjacencies, the bathhouse and the bazaar, allahallahallah, and on the sponthesite it is **the alcovan and the rosegarden**, boony noughty, all puraputhry. **Why?** One’s apurr apuss **a story about brid and breakfedes** and parricombating and coushcouch but others is of tholes and oubworn buyings, dolings and chafferings in heat, contest and enmity. **Why?** Every talk has his stay, vidnis Shavarsanjinava, and all-a-dreams perhapsing under lucksloop at last are through. **Why?** It is a sot of a swigswag, systomy dystomy, which **everabody you ever anywhere at all doze**. **Why? Such me.** (FW 597, meus sublinhados)

Entre o adormecer e o acordar (“feeling aslip and wauking up”), os ciclos da vida vão girando e os protagonistas da história e da História (“everabody you ever anywhere at all doze”) vão-se cruzando em diversos locais de Dublin ou de “bludyn world” (FW 593), sejam eles o *pub* de HCE, aqui transformado num *Bed and Breakfast* (“brid and breakfedes”), ou mesmo a alcova ou o jardim do casal (“the alcovan and the rosegarden”). As interrogações multiplicam-se, mas, no final, como é apanágio do universo *wakeano*, não há nenhuma resposta concludente. O que resta é um enigmático “Such me” que poderá ser lido como uma confissão de desconhecimento – “Não sei!” (calão inglês do início do século XX) –; como um apelo – “Procura-me.” (“Search me.”) –; ou como um simples elemento de auto-caracterização – “É assim que eu sou.” (“Such is me.”) –; uma hipótese reforçada mais adiante por uma frase categórica, ainda que igualmente vaga – “I yam as I yam.” (FW 604) –, e que constitui mais uma prova da ambivalência *wakeana* que faz dos próprios pecados, ou dos pecados próprios, apropriados – “their proper sins” (FW 62).

Por outro lado, a utilização ambígua do pronome “you” é algo que *Finnegans Wake* partilha com *Ulysses*, o seu predecessor. Logo nos episódios que compõem o seu “initial style” – designação escolhida por Joyce para designar os seis primeiros episódios de *Ulysses*, cujo estilo narrativo é, apesar de tudo, mais convencional (*Letters I* 129) – os exemplos acumulam-se, sendo o episódio “Proteus” um caso paradigmático. As deambulações físicas de Stephen Dedalus por Sandycove favorecem as deambulações do seu pensamento e, conseqüentemente, a nebulosidade narrativa adensa-se: “Houses of decay, mine, his and all. **You** told the Clongowes gentry **you** had an uncle a judge and an uncle a general in the army. **Come out of them, Stephen.** Beauty is not there” (U 49, meus sublinhados). A voz narrativa parece ser a de Stephen que interpela a sua própria consciência.<sup>159</sup> Porém, a escassas frases de distância pode ler-se: “**His** pace slackened. Here. Am **I** going to Aunt Sara’s or not?” (U 47, meus sublinhados). E alguns parágrafos mais à frente: “A garland of grey hair on his comminated head **see him me** clambering down to the footpace (*descende*), clutching a monstrance, basiliskeyed” (U 49, meu sublinhado). O uso do pronome possessivo “his” e do pronome pessoal “him” indiciam que Stephen e o narrador são duas entidades distintas,

<sup>159</sup> Também neste caso, a ficção de James Joyce imita os procedimentos do cérebro humano. Como observa Damásio, “o cérebro é um viciado na criação de mapas o que o leva a mapear o seu próprio funcionamento – e, de certa forma, falar consigo próprio” (Damásio 2010: 236). É como se o cérebro humano fosse “metacerebral” tal como *Ulysses* e *Finnegans Wake* são textos metaficcionais.



mas este distanciamento é imediatamente contrariado pela introdução subsequente do pronome “I”, na primeira citação, e “me”, na segunda. Nem mesmo num único parágrafo, ou numa simples frase, o estatuto do narrador é integralmente respeitado. Talvez a culpa seja dos pronomes, como sugere o Inominável, no texto de Beckett: “[I]t’s the fault of the pronouns, there is no name for me, no pronoun for me [...]” (*The Unnamable* 397).

Ainda que não exista um único pronome capaz de congrega a consciência subjacente a *Ulysses*, há, no entanto, no texto a certeza de que a linguagem aponta sempre para o seu referente: no caso de “Proteus”, a interioridade de Stephen Dedalus. Pelo contrário, em *Finnegans Wake*, tudo se complica porque até a identificação das personagens é dúbia: “**The body of the sleeper** becomes the landscape of memory **as he or she** expands to fill history and the world, time and space” (Rosenbloom 2007: 43, meus sublinhados). A profusão de vozes narrativas que marca indelevelmente a obra pode, então, não constituir mais do que diferentes expressões de uma mesma voz (e de uma mesma consciência) que (mercê da flexibilidade facultada pelo sonho) se multiplica em ecos e associações imprevistas; um aspeto a que voltarei mais demoradamente no terceiro capítulo deste trabalho, dedicado ao estudo do consciente e do inconsciente em *Murphy* e em *Finnegans Wake*.

Com efeito, também (e especialmente) em *Finnegans Wake* a aplicação do princípio cartesiano “eu penso, logo existo” (Descartes 1984 [1637]: 28) se torna complexa pois, tal como refere Richard Zenith na sua introdução a *The Book of Disquiet* (tradução para inglês de *Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa), para Joyce, como para Pessoa, o problema é sobretudo de ordem gramatical:

The problem with *Cogito, ergo sum*, for Pessoa, wasn’t in the philosophical principle but in the grammatical subject. ‘Be what I think? But I think of being so many things!’ cried heteronym Álvaro de Campos in ‘The Tobacco Shop’, and those myriad thoughts and potential selves suggested anything but a unified I. Much more than a literary ploy, heteronymy was how Pessoa – in the absence of a stable and centred ego – could exist. ‘We think, therefore we are’ is what, in effect, he says. And even this form of self-affirmation is chancy, for in his moments of greatest doubt and detachment, Pessoa looks within and whispers, with horror: ‘They think, therefore they are.’ (Zenith 2002: ix-x)

Se Pessoa transforma esta multiplicidade de “eus” em heterónimos com biografias e estilos literários diversificados, Joyce cria em *Finnegans Wake* um inconsciente

universal, babélico, onde cabem todos (os estilos, as biografias, as línguas, os dialetos, os povos, os espaços, os tempos), sem exceção:

Because, Soferim Bebel, if it goes to that, (and dormerwindow gossip will cry it from the housetops no surelier than the writing on the wall will hue it to the mod of men that mote in the main street) every person, place and thing in the chaosmos of Alle anyway connected with the gobblydumped turkery was moving and changing every part of the time: the travelling inkhorn (possibly pot), the hare and turtle pen and paper, the continually more and less intermisunderstanding minds of the anticollaborators, the as time went on as it will variously inflected, differently pronounced, otherwise spelled, changeably meaning vocable scriptsigns. (FW 118)

A ausência de um “eu” unificado ou de uma identidade estável que permita o uso dos pronomes tradicionais é um dos grandes desafios, senão o maior desafio, que o texto de Joyce propõe aos leitores.

### III.2 *Annapolis, my youthrib city: Corpo e Mente no Feminino em *Finnegans Wake**

Platão sonhava muito, e não se sonhou menos desde então. Platão tinha sonhado que a natureza humana houvera outrora sido dupla, e que como punição pelas suas faltas fora dividida em macho e fêmea.

Voltaire, “Sonho de Platão”

I have performed the law in truth for the lord of the law, Taif Alif. I have held out my hand for the holder of my heart in Annapolis, my youthrib city.

James Joyce, *Finnegans Wake*

Se é verdade que são muitas as referências, as alusões, os jogos de palavras e os motivos linguísticos que obscurecem *Finnegans Wake*, não é menos verdade que o nome de ALP e a sua estreita relação com o rio Liffey se tornam desde o princípio bem evidentes: “*Anna Liffey* divides Dublin into north and south halves. The name is probably from the Irish “*eanach life*”, meaning *leafy fen*, for the marshes of its estuary; or perhaps from “*Abna na Lifé*” [...], meaning *brown river*” (Rosenbloom 2007: 45).

Que Anna Livia se (con)funde com o rio Liffey, e com todos os cursos de água terrestres, fica, de resto, especialmente claro no capítulo em que as lavadeiras comentam a vida de ALP e da sua família.<sup>160</sup> Como sublinha Davidson:

---

<sup>160</sup> Ver secção III.1 do primeiro capítulo desta dissertação.

We cannot intend what we know to be impossible; people can only understand words they are somehow prepared in advance to understand. No one knew this better than Joyce. When he spent sixteen hundred hours writing the Anna Livia Plurabelle section of *Finnegans Wake*, he was searching for existing names of rivers, names he could use, distorted and masked, to tell the story. Joyce draws on every resource his readers command (or that he hopes they command, or thinks they should command), every linguistic resource, history, geography, past writers, and styles. He forces us both to look at and to listen to his words to find the puns and fathom the references. (Davidson 2005: 147)

Com efeito, no referido capítulo, uma série de rios – “thames”, “neuphratis” (FW 199), “her douro” (FW 200), “Nihil” (FW 202), “hudson” (FW 212), “Zezere!” (FW 214) – são convocados como familiares do rio Liffey e de Anna Livia, inscrevendo-a, tal como acontece com HCE, nos ciclos do mundo natural. Porém, à semelhança de HCE, ALP não é apenas natureza; ela é também civilização, edifício humano: “[A]nnapolis, my youthrib city” (FW 318). Se uma cidade pode conter o passado inscrito nas linhas das suas mãos (cf. Calvino 2009: 43), Anna Livia contém a cidade na sua própria caixa torácica. Contrariando aquilo que é uma tendência nas “somatopias” analisadas por Lewes (2000: 3, 162), ALP apresenta-se assim como legítima coproprietária de um corpo, simultaneamente, humano, geográfico, arquitetónico, mental e textual, que partilha com HCE, seu eterno “sonhusband” (FW 627).

Apesar da diferença de opiniões (e de relevo) que, a espaços, se fazem ouvir – “[I] was her hochsized, her cleavunto, her everest [...]” (HCE, FW 548); “You’re only a bumpkin.” (ALP, FW 627) – e até de algum espírito competitivo – “Femelles will be preadaminant as from twentyeight to twelve.” (FW 617) –, ALP reconhece a sua atração por HCE, cuja alma criativa e generosa – “his generous comicsongbook soul”<sup>161</sup> (FW 380) –, lhe provoca palpitações – “He gives me pulpitations with his Castlecowards never in these twowsers and ever in those twawsers and then babeteasing us out of our hoydenname.” (FW 276) – e, acima de tudo, um desejo imenso de tomar o púlpito e falar, contar a sua (versão da) história, com ou sem floreios – “flores of speech” (FW

---

<sup>161</sup> De resto, a “generosidade” parece uma característica constante dos protagonistas masculinos dos textos de Joyce. Recorde-se “as lágrimas generosas” de Gabriel Conroy no final de “The Dead”, ao recordar a história trágica de Michael Furey, o amor de juventude da sua mulher, Gretta: “Generous tears filled Gabriel’s eyes. He had never felt like that himself towards any woman, but he knew that such a feeling must be love. The tears gathered more thickly in his eyes and in the partial darkness he imagined he saw a form of a young man standing under a dripping tree. Other forms were near. His soul had approached that region where dwell the vast hosts of the dead” (D 255).

143) – para que todos os ouvintes/leitores a percebam: “But you understood, nodst?” (FW 621). E, antecipando já a sociedade de indivíduos-consumidores contemporânea (cf. Lipovetsky 2011: 39, 40), quando os interlocutores se sentem insatisfeitos com a (falta de) informação veiculada podem simplesmente dizer: “Show me that complaint book here” (FW 448).

Os dotes oratórios de Anna Livia e a sua apetência pela palavra são, de resto, reconhecidos pelo marido que em jeito de voto matrimonial confessa:

The word is my Wife, to expone and expound, to vend and velnerate, and may the curlews crown our nuptias! Till Breath us depart! Wamen. Beware would you change with my years. **Be as young as your grandmother.** The ring man in the rong shop but the rite words by the rote order! (FW 167, meu sublinhado)

O curioso apelo “Be as young as your grandmother” é uma prova de como as gerações, assim como as vozes e as identidades, se encontram literalmente liquefeitas em *Finnegans Wake*. Se HCE é descrito como “sonhusband”, Anna Livia autnomeia-se “daughterwife”: “Yes, you’re changing, sonhusband, and you’re turning, I can feel you, for a daughterwife from the hills again. Imlamaya” (FW 627). HCE representa e é representado, por conseguinte, pelos gémeos Shem e Shaun – “The **sehm asnuh**. Two bredder as doffered as nors in soun. When one of **him** sighs or one of **him** cries ’tis you **all over**” (FW 620, meus sublinhados) –, tal como ALP representa e é representada pela filha Issy, ou “Lizzy” (FW 399), “Formelly confounded with amother” (FW 125): “He’s for thee what she’s for me” (FW 620).

Desdobramento mais jovem de ALP, “Is is” (FW 620) é também “Iseult la Belle” (FW 398), a protagonista feminina da versão *wakeana* do mito de Tristão e Isolda<sup>162</sup> que encerra a parte dois de *Finnegans Wake* (383-399):

This is an endearing Picture of youth and age, leaving behind in their different ways, with blithe disregard, the accomplished King Mark. The Young Couple think only of themselves and each other. The elders think only of their own youth. At sea, the sleeper no longer haunts them. History for the moment is not a nightmare, though violence still lurks, but a sentimental farce. (Rosenbloom 2007: 78-79)

Tal como acontece no último capítulo da terceira parte, no qual a vida privada e a intimidade de HCE e ALP (então identificados como a família Porter) são devassadas, culminando na descrição detalhada das quatro posições escolhidas pelo casal durante o

---

<sup>162</sup> Ver, por exemplo, Champion 2005.

ato sexual,<sup>163</sup> a intimidade de “Trustan with Usolde” (FW 383) também é espiada por quatro anciãos que, como tudo o resto em *Finnegans Wake*, se (con)fundem com a Irlanda e com os seus elementos naturais: “They were the big four, the four master waves of Erin, all listening, four” (FW 384). O jovem casal permanece, todavia, alheio e indiferente a este escrutínio popular/natural; um estágio de independência e de sublimação que a geração seguinte (ALP-HCE) só alcançará no princípio do fim ou no fim que se revelará, afinal, princípio.

A beleza e a sensualidade de Issy/Isolda/ALP é indesmentível:

There was this, wellyoumaycallher, a strapping **modern old ancient** Irish **prisscess**, so and so hands high, such and such **paddock weight**, in her madapolam smock, nothing under her hat but red hair and **solid ivory** (now you know is true in your hardup hearts!) and a firstclass pair of **bedroom eyes**, of most **unhomy blue**, (how weak we are, one and all!) the charm of favour’s fond consent! (FW 396, meus sublinhados)

Repare-se como os diferentes elementos da descrição física de Issy/Isolda/ALP, a moderna princesa antiga do rei-gigante-faraó Earwicker, remetem, invariavelmente, para áreas edificadas: “paddock weight”, “bedroom eyes”, “unhomy blue”. Repare-se também como o uso da expressão coloquial “bedroom eyes” – “eyes of sexually inviting appearance” (McHugh 1991: 396) – reforça a atração sexual que ela exerce sobre o observador.

Se HCE, semente e colheita, personifica o ciclo da terra, ALP, rio e nuvem, personifica o ciclo da água:

Then **Nuvoletta** reflected for the last time in **her little long life** and she made up all her myriads of drifting minds in one. She cancelled all her engauzements. [...] She was gone. And **into the river that had been a stream** (for a thousand of tears had gone eon her and come on her and she was stout and struck on dancing and her muddied name was **Missisliffi**) there fell a tear, a **singult** tear, the loveliest of all tears [...]. (FW 159, meus sublinhados)

Issy, jovem solteira (“singult”), cede então lugar a Mrs. Liffey (“Missisliffi”) assim que o seu príncipe encantado formula a pergunta mais desejada ou, dito de outro modo, “polped the questioned” (“popped the question”):

Till **the spark** that plugged spared the choke he gripped and (volatile volupty, how briefed are thy lunguings!) they could and they could hear like a lisp lapsing, that was **her knight** of the truths thong plipping out of her

---

<sup>163</sup> Cf., por exemplo, FW 582.

chapelldedeosy, after where he had gone and **polped the questioned**. Polp.  
(FW 396, meus sublinhados)

Embora a voz de ALP se vá destacando em diferentes momentos de *Finnegans Wake* é na maturidade, fase que corresponde ao capítulo ímpar que compõe a parte IV, que ela mais se faz ouvir; primeiro através de uma carta, depois através de um solilóquio que conduz a narrativa até a um reinício, tal como a madrugada traz consigo a promessa de um novo dia:

Joyce's masterpiece, Book IV, has only one chapter. In it Joyce, with total mastery of his art, recreates the physical world. Under the dawn wind, the details of a modern city begin to reveal themselves, complete with advertisements, and milk trucks delivering milk, and bread baking. There rises up a spectacular sunrise, which reveals and creates the physical world in all its rainbow-colored glory. (Epstein 2009: 23)

Lidos à superfície (cf. Kirby 1996: 13), a carta de Anna Livia e o seu testemunho final falam de uma mulher que lutou contra a maledicência e a coscuvilhice popular – “And when them two has had a good few there isn't much more dirty clothes to publish.” (FW 620) –; de um casal cujo balanço de vida a dois é, apesar de tudo, claramente positivo – “Howsomendeavour, you done me fine!” (FW 624) –; de dois filhos gémeos em eterno conflito – “Them boys is so contrary.” (FW 620) –; e da filha que naturalmente a virá a substituir – “For she'll be sweet for you as I was sweet when I came down out of me mother. [...] And let her rain now if she likes. Gently or strongly if she likes. Anyway let her rain for my time is come” (FW 627).

Neste estágio avançado da sua vida, ALP já não teme a difamação popular e as notícias caluniosas dos meios de comunicação social: “Once you are **balladproof** you are unperceable to **haily**, icy and **missilethroes**” (FW 616, meus sublinhados). Ao declarar-se à prova de balada (“balladproof”), ALP atinge diversos alvos. Por um lado, dirige-se frontalmente aos detratores de HCE e de toda a família, numa alusão direta a “THE BALLAD OF PERSSE O'REILLY” (FW 44-47), o texto que encerra o capítulo II da parte I e que demole o comportamento moral do seu marido:

He ought to blush for himself, the old hayheaded philosopher  
For to go and shove himself that way on top of her  
Begob, he's the crux of the catalogue  
Of our antediluvial zoo,  
(Chorus) Messrs. Billing and Co.  
Noah's larks, good as noo. (FW 47)

Por outro lado, a imunidade de ALP estende-se às baladas que se destinam a conquistá-la e que se encontram agora, por sua vontade, suspensas, tais como as manifestações de carinho sob o azevinho. Os tempos são de dissolução e o Nirvana já terminou: “Norvena’s over. I am leafy, your goolden, so you called me, may me life, yea your goolden, silve me solve, exsogerraidier! You did so drool. I was so sharm. But there’s a great poet in you too” (FW 619). Em última análise, poder-se-ia dizer que ALP se insurge também contra o conjunto das baladas e outros documentos textuais da literatura inglesa, estudados por Lewes, que transformaram, ao longo de diversas gerações, a mulher no objeto “sexual” (simultaneamente, sexual e textual) de uma tradição marcadamente patriarcal:

The paterfamilias might or might not have been a benevolent despot, but his power came from a Judeo-Christian religion based primarily on the fear of the natural world. The nurturing Great Mother had been replaced by a terrifying Old Testament Father, an alarmingly bloodthirsty fellow who had even demanded the sacrifice of his own son. And, given the atrocities performed in the name of Christ, the New Testament Father did not seem to have mellowed much. (Lewes 2000: 19)

Para lá da superfície, Anna Livia faz uso da palavra para contar a história “paridicynical” (FW 610) da (sua) humanidade que, sob a égide de Giambattista Vico, “moves in vicous cicles yet remews the same” (FW 134). Sabendo que Eva foi expulsa do Paraíso por provar o fruto proibido da árvore do conhecimento, ALP acredita que o preço a pagar por dar a conhecer o seu livro, “some kingly work in progress” (FW 625), será precisamente o mesmo: “Ut vivat volume sic pereat pouradosus!” (FW 610), ou “that the book may live let paradise be lost” (McHugh 1991: 610). O próprio HCE insinua esta hipótese quando, instigado pelo burburinho da teia “gossipocrática” *wakeana*, questiona: “They say, they say in effect, they really say. You have eaden fruit. Say whuit. You have snakked mid a fish. Telle wish” (FW 597). Disposta a pagar o preço necessário, ALP prossegue a redação das suas memórias, expectativas e receios; receios, expectativas e memórias que pertencem, aliás, a todos os “olduman’s” (FW 593):

Sometime then, somewhere there, I wrote my hopes and buried the page when I heard Thy voice, ruddery dunner, so loud that none but, and left it to lie till a kissmiss coming. So content me now. Lss. Unbuild and be buildn **our bankaloan cottage there and we’ll cohabit respectable.** (FW 624, meus sublinhados)

Este enterro da página escrita (“leaf”) não pode deixar de ser comparado com a dissolução de ALP no rio (“Liffey”). Num elo inquebrável, a folha retorna à terra, como o rio retorna ao mar: “You will always call me Leafiest, won’t you, dowlings?” (FW 624).

Fazendo jus à hibridação radical de *Finnegans Wake*,<sup>164</sup> o ritmo e a melodia do solilóquio de Anna Livia – musa do poeta Earwicker (FW 619) – aproximam-no notoriamente da linguagem poética:

**Soft morning, city!** Lsp! I am leafy speafing. Lpf! Foltly and foltly all the nights have falled on to long my hair. Not a sound, falling. Lispn! No wind no word. Only a leaf, just a leaf and then leaves.

**So soft this morning ours.** Yes. Carry me along, taddy, like you done through the toy fair. [...] Yes, tid. There’s where. First. We pass through grass behush the bush to. Whish! A gull. Gulls. Far calls. Coming, far! End here. Us then. Finn, again! Take. Bussoftlhee, mememormee! Till thousandsthee. Lps. The keys to. Given! A way a lone a last a loved a long the (FW 619, 628, meus sublinhados)

Nesta “elegia do rio Liffey” (Campbell e Robinson 2005 [1944]: 351), o adjetivo “soft” é escolhido, sistematicamente, para qualificar a manhã, por vezes até na sua forma superlativa: “It is **the softest morning** that ever I can ever remember me” (FW 621, meu sublinhado). Mas, se, na abertura do monólogo, “Soft morning, city!” (FW 619) surge como um substituto do tradicional e jovial “Good Morning!”, a formulação posterior, “So soft this morning ours” (FW 628), transforma-se na expressão contemplativa e algo melancólica da mulher-rio prestes a chegar ao mar. No primeiro passo transcrito, o ritmo vagaroso das águas é salientado por um efeito de acumulação – “Only a leaf, just a leaf and then leaves.” (FW 619) – e pela presença de verbos no gerúndio: “speafing” (FW 619), “falling” (FW 619). Uma vez que a (re)união das águas do rio com as águas do mar se encontra ainda longe, o discurso é relativamente pausado, claro, de alguma forma, até metódico: “Lsp!”, “Lpf!”, “Lispn!” (FW 619). Pelo contrário, na segunda transcrição, o ritmo é visivelmente mais acelerado. As frases são curtas e abruptamente interrompidas, indiciando que as águas do rio Liffey e, conseqüentemente, ALP enfrentam já as fortes correntes marítimas:

Anna faints with love-death, the orgasmic tide of her end. And then the tide turns, the blazing son-husband-father enters the Liffey waters in the Irish Sea, and the river and the reader are borne backward. Forward TIME-

---

<sup>164</sup> Cf. final da secção III do presente capítulo.



narrative stops, and backward SPACE-description takes over. (Epstein 2009: 25)

Perante a iminência da despedida, as palavras de ALP dão conta de uma fusão cada vez mais perfeita do seu corpo e da sua corrente de pensamento com o corpo da cidade e a corrente do rio:

How you said how you'd give me the keys of me heart. And we'd be married till **delth** to uspart. And though dev do espart. O mine! Only, no, now it's me who's got to give. As duv herself div. Inn this **linn**. And can it be it's nnow fforvell? Illas! **I wish I had better glances to peer to you** through this **baylight's** growing. (FW 626, meus sublinhados)

No caso de ALP e HCE não é propriamente até que a morte os separe (“till death us do part”), mas até que o delta os aparte (“till delth to uspart”), marcando a diferença entre o rio e o mar. Enquanto a luz da manhã começa a iluminar a Baía de Dublin, ALP gostaria de conseguir ainda alcançar a outra metade de si, a outra metade da cidade (“I wish I had better glances to peer to you”), mas sabe que isto se torna cada vez mais complicado e que terá forçosamente de entregar as chaves do seu coração. É curioso pensar que em muitos lugares, inclusivamente em Portugal, “as chaves da cidade” são um tributo consagrado a todos aqueles que de alguma forma contribuíram para o seu desenvolvimento, reconhecimento e prestígio nacional e internacional. Sendo ALP e HCE cofundadores desta Dublin textual, não é de estranhar que as chaves do seu coração sejam as mesmas da própria cidade.

Apesar da nostalgia e de alguma tristeza – “I am passing out. O bitter ending!”; “My leaves have drifted from me. All. But one clings still. I'll bear it on me. To remind me of. Lff!” (FW 627, 628) –, este fim deve ser celebrado porque, como observa Seamus Deane na sua introdução a *Finnegans Wake*, a “morte” de ALP não é mais que um princípio: “She dies into a beginning [...]” (Deane 2000: xxxix). A salvação é, neste caso, “salvocean” (FW 623). Assim, depois de entregar as chaves do seu coração, mas sem nunca abandonar as chaves do universo do sonho que lhe foram confiadas – “the keys to dreamland” (FW 615) –, ALP acorda, lentamente, como se estivesse a sair de um estado hipnótico: “Passing. One. We are passing. Two. From sleep we are passing. Three. Into the wikeawades warld from sleep we are passing. Four. Come, hours, be ours!” (FW 608). Os apelos e os incentivos que lança a HCE provam que a passagem do sono à vigília será uma caminhada partilhada pelos dois, em nome de toda a humanidade: “**Yon** clouds will soon disappear looking forwards at a fine day.”; “Rise

up, man of the hooths, **you** have slept so long! [...] Rise up now and aruse!"; "I see **them** rising!" (FW 615, 619, 628, meus sublinhados).

A longa noite vivida por ALP e HCE é, de resto, comparada à vastidão do rio Nilo: "Nuctumbulumbumus wanderwards the Nil. Victorias neanzas. Alberths neantas. It was a long, very long, a dark, very dark, an allburt unend, scarce endurable, and we could add mostly quite various and somenwhat stumbltumbling night" (FW 598). Situado no continente africano, berço da humanidade, o rio Nilo é um dos maiores do mundo, perdendo apenas, em extensão, para o rio Amazonas. A referência aos Lagos Vitória e Alberto, assim chamados em homenagem aos famosos reis de Inglaterra, oferece nova ocasião para reforçar o estatuto de ALP e HCE enquanto par regente, universal, fundador, sublinhando-se, por um lado, a relação estreita entre os seres humanos (Vitória e Alberto) e a natureza (os Grandes Lagos do Nilo), e, por outro lado, a ideia de que existe um organismo andrógino que congrega a humanidade e todos os elementos do cosmos. ALP e HCE pertencem, portanto, não só a Dublin e à Irlanda, mas também ao Mundo, surgindo no grande livro do universo como os protagonistas de uma história que se encontra longe de terminar:

*Tobecontinued's tale.*<sup>165</sup>

#### **IV. Himmortality: No Universo de *Murphy* e de *Finnegans Wake***

What about a bite to eat? said Camier.  
Thought first, said Mercier, then sustenance. [...]  
My hunger is gone, said Camier.  
One must eat, said Mercier.  
I see no point, said Camier.  
We have a long hard road before us still, said Mercier.  
The sooner we drop the better, said Camier.  
True, said Mercier. [...]  
Is thought now taken, said Camier, and all in order?  
No, said Mercier.  
Will all ever be? said Camier. [...]

Samuel Beckett, *Mercier and Camier*

Num sugestivo trabalho intitulado *Proust Era Um Neurocientista* (2007), Jonah Lehrer, partindo da obra de oito artistas consagrados (um pintor, um poeta, um chefe de cozinha, um compositor e quatro romancistas), reflete sobre o modo como estas diversas artes e os seus ilustres representantes – Paul Cézanne, Walt Whitman, Auguste Ecoffier, Igor Stravinsky, George Eliot, Marcel Proust, Gertrude Stein e Virginia Woolf

<sup>165</sup> "But I read in **Tobecontinued's tale** that while blubles blows there'll still be sealskers. There'll be others but non so for me." (FW 626, meu sublinhado)

– anteciparam mistérios sobre a mente humana e a sua relação com o corpo; mistérios esses que a ciência só mais tarde, nalguns casos só recentemente, veio a desvendar, corroborando, invariavelmente, a intuição dos artistas mencionados. No capítulo que dedica a Woolf, Lehrer afirma que

os modernistas compreenderam bem o cérebro. Uma sucessão de ensaios demonstrou que qualquer experiência dura apenas cerca de dez segundos na memória de curto prazo. Depois desse tempo, o cérebro esgota a sua capacidade para o tempo presente e a consciência tem de começar de novo, com uma nova correnteza. Como os modernistas previram, o Eu aparentemente duradouro é na realidade uma procissão infindável de momentos desagregados. (Lehrer 2007: 207)

Lehrer conclui que “a mente não é um lugar: é um processo” (*ibidem*). Eu acrescentaria que se a mente não é um lugar, ela pode claramente ser entendida como um espaço já que a sua definição enquanto processo se coaduna perfeitamente com a já citada definição avançada por Kirby: “space is malleable, a fabric of continually shifting sites and boundaries” (Kirby 1996: 19).

No que diz respeito ao corpo, Lehrer evoca Walt Whitman e observa que “a ideia política fundamental” da sua poesia se prende com a noção de que “não *temos* um corpo, nós *somos* um corpo” (Lehrer 2007: 17):

Em vez de dividir o mundo em dualismos como os filósofos tinham feito ao longo dos séculos, Whitman via tudo como uma continuidade. [...] Foi o primeiro poeta a escrever poemas em que a carne não era uma estranha. [...] Cada linha que escreveu sofria com os impulsos da sua anatomia, com os seus desejos sábios e simpatias não verbalizadas. [...]

A neurociência sabe agora que a poesia de Whitman dizia a verdade: as emoções são produzidas pelo corpo. [...] Para além disso, estas sensações materiais são um elemento essencial do processo do pensamento. Como nota o neurocientista António Damásio: “A mente encontra-se incorporada e não apenas cerebralizada”. (*idem* 18)

De facto, em *Leaves of Grass*, Whitman reafirma-se, repetidamente, como o poeta do corpo e da alma: “I am the poet of the body, / And I am the poet of the soul” (Whitman 2007 [1855]: 36). A apoteose da alma acontece, lado a lado, com a apoteose do corpo e o suor percorre cada pensamento, confundindo-se com ele:

Clear and sweet is my soul ... and clear and sweet is all that is not my soul.  
[...]

Welcome is every organ and attribute of me, and of any man hearty and clean,

Not an inch nor a particle of an inch is vile, and none shall be less familiar than the rest. (*idem* 22, 23)

Ainda assim, “os dualismos dos filósofos”, expressão de Lehrer (2007: 18), continuaram a inspirar muitos escritores depois de Whitman. Beckett é um deles. O diálogo entre Mercier e Camier, citado em epígrafe, ilustra bem a apetência dos “palhaços metafísicos” (Hassan 1971: 217, minha tradução) de Samuel Beckett pelo mundo mental: “Thought first, said Mercier, then sustenance” (*Mercier and Camier* 391).<sup>166</sup> Talvez por isso, se apresentem, de forma transversal (tanto na prosa como no texto dramático), como fisicamente decadentes, fracos e impotentes, não sendo atribuído ao corpo o mesmo protagonismo conquistado pelo universo muitas vezes absurdo, sinuoso e redundante, mas sempre mais vibrante do pensamento; um aspeto que afasta, em larga medida, estas personagens beckettianas do frenesim do culto contemporâneo do corpo (Bauman 2005 e 2007; Lipovetsky 1983 e 2011).

Todavia, como foi possível observar nas primeiras secções deste capítulo, não é propriamente uma apologia da razão, da mente ou do pensamento que transparece dos textos de Beckett, e particularmente de *Murphy*, mas, sobretudo, uma problematização de um desassossego mental que surge como inevitável, mesmo que nem sempre desejável. Como sublinha Hassan:

Once again, we return to Descartes. For Beckett, the universe of reason has withered, and the great philosopher who predicted the unity of all sciences in a rational method has become a glorious scarecrow in the fields of thought. Cartesian certainties, which depend on the uniformity of the mental process and of mathematical analysis, now yield to universal doubts. (Hassan 1971: 215-216)

E não é apenas Beckett que retorna inevitavelmente a Descartes. O número de alusões, adaptações e reescritas do princípio cartesiano “eu penso, logo existo” (Descartes 1984 [1637]: 28) convocadas ao longo deste capítulo<sup>167</sup> demonstram bem a importância da herança racionalista na cultura ocidental (cf. Lodge 2009 [2002]: 16-17), mas também a forma como os indivíduos, de modo geral, e os cientistas, escritores e críticos, de um modo muito particular, têm vindo a integrar, questionar ou reinventar os pilares do racionalismo cartesiano.

---

<sup>166</sup> Todas as citações de *Mercier and Camier* se reportam ao volume I da edição completa da obra de Samuel Beckett indicada na bibliografia (Grove, 2006).

<sup>167</sup> “I occupy space therefore I exist.” (Shields *apud* Bauman 2005: 113); “I itch therefore I am.” (Tóibín 2006: xiii); “I think [...] and thought is what I am” (Ellmann 2008: 67).

Com a morte de Murphy, o seu corpo deixa definitivamente de existir, mas o destino da sua alma permanece incerto. Nas suas perambulações mentais, Murphy sonha com uma paisagem de libertação dantesca:

He thought so highly of this post-mortem situation, its advantages were present in such detail to his mind, that he actually hoped he might live to be old. Then he would have long time lying there dreaming, watching the dayspring run through its zodiac, before the toil up hill to Paradise. [...]

This was his Belacqua fantasy and perhaps the most highly systematized of the whole collection. It belonged to those that lay just beyond the frontiers of suffering, it was the first landscape of freedom. (M 49)

O espírito procrastinador de Murphy é oportunamente comparado ao de Belacqua,<sup>168</sup> artesão florentino conhecido pela sua preguiça e uma das personagens de *A Divina Comédia*. No texto de Dante Alighieri, Dante e Virgílio deparam-se com Belacqua no *Purgatório*, resolvido a por lá permanecer:

«Ó doce senhor meu», digo, «adivinha  
quem de mostrar-se ora é mais negligente  
do que a preguiça sendo-lhe irmãzinha!»  
Aí voltou-se a nós atentamente,  
movendo o rosto ao longo de uma coxa,  
e disse: «Sobe tu, que és tão valente!»  
Vejo então quem ele é [...]  
Seus gestos preguiçosos e a voz mole  
movem os beiços meus um pouco ao riso;  
e comecei: «Belacqua não me bole  
pena de ti; mas diz-me se é preciso  
sentar aqui? te retoma e conforta  
o costume? ou queres de escolta aviso?»  
(Alighieri, *Purgatório*, IV, 109-115, 121-126)

A “fantasia Belacqua” de Murphy insinua que também a vida pode ser entendida como um estado transitório de expiação e catarse. Resta saber se a este Purgatório, não de Dante, mas de Murphy, se segue o Inferno ou o Paraíso.<sup>169</sup> Para Celia, motor da ação em *Murphy* (cf. Pilling 1994: 35), será, como o último capítulo do romance deixa antever, o regresso ao “inferno dos vivos”, “o que já está aqui, o inferno que habitamos todos os dias, que nós formamos ao estarmos juntos” (Calvino 2009: 177-178); um

---

<sup>168</sup> Belacqua foi, de resto, o nome escolhido por Beckett para o protagonista de *Dream* e da coletânea *More Pricks Than Kicks*.

<sup>169</sup> Sobre a influência e a presença de Dante na obra de Joyce e Beckett, ver *Joyce & Beckett Discovering Dante* (Hulle 2004). Ver, igualmente, “The Historicity of Language and Literature: Joyce, Dante, and the Poetics of Appropriation”, in *Joyce, Bakhtin, and the Literary Tradition: Toward a Comparative Cultural Poetics* (Booker 2000 [1995]: 81-109).

inferno que inclui a convivência diária com Mr. Kelly e o retorno à prostituição. Embora caiba a Celia, tal como a Molly e a ALP, o momento final do texto, este não se apresenta como um solilóquio, mas sim como uma atuação a solo, em que a palavra cede lugar ao silêncio para melhor expressar a ruína dos sonhos mais íntimos, bem como dos espaços corporais e mentais da solitária heroína beckettiana.

Se as personagens de *Murphy*, e de Beckett em geral, sofrem (à exceção de Celia) de um “prurido racionalista” (M 115), demonstrando grandes dificuldades em conciliar o espaço da mente com o espaço do corpo, quase sempre negligenciando o segundo, as personagens de Joyce, e de *Finnegans Wake* em particular, abraçam os dois espaços com a mesma voracidade linguística. Existe, aliás, um passo curioso no texto em que se pode ler: “Item, we never were chained to a chair [...]” (FW 618); como se estas personagens *wakeanas* – “charactericuls” (FW 617) – recusassem qualquer necessidade ou vontade de recorrer a cadeiras para sustentar a sua materialidade como acontece em *Murphy* e com Murphy, especialmente. HCE e ALP – “the old man of the sea and the old woman in the sky” (FW 599) – disfrutam, por conseguinte, do seu corpo no livro aberto da cidade que, palavra a palavra, com “joyicity” (FW 414), vão construindo:

The gaiety of the Master Builder’s boast, transfiguring all the dread of the cities with their dopes, rioters, and muggers, is that of Joyce, builder of another kind. The London of T. S. Eliot, like the Paris of Baudelaire is a kind of hell. Shelley’s hell is “a city much like London”. Not so Dublin, which, whatever its paralysis and dirt, was dear to Joyce, a city man entirely. Being the Master Builder of Dublin or the *Wake* is fun. (Tindall *apud* Epstein 212-213)

Em *Finnegans Wake*, (e já em *Ulysses*) fala-se muito sobre o corpo e pensa-se ainda mais sobre ele (cf. Ellmann 2008: 67). Porém, não se trata de uma preocupação narcísica exatamente do tipo que Lipovetsky (1983: 57-58, 104) reconhece na contemporaneidade. Para as personagens centrais do universo *wakeano*, o corpo é imortal – “himmortality” (FW 580) – na medida em que se confunde com a própria cidade de Dublin, a sua paisagem, o seu relevo, os seus monumentos emblemáticos e o intemporal rio Liffey. Cada pedra do caminho é, por isso, mais uma célula do corpo andrógino do sonhador que não necessita de “ganhar tempo e ganhar contra o tempo” (Lipovetsky 1983: 104) já que este, assim como o espaço, lhe pertence inteiramente: “due to woman formed mobile or man made static”; “Mother Spacies” / “Father Times” (FW 309, 600).

Se o corpo do sonhador surge decalcado do corpo (arquitetónico e natural) da cidade, a sua mente é inteiramente textual, como se comprova, definitivamente, no solilóquio de ALP que, como afirma Brian McHale, é a consubstanciação mais perfeita que a expressão corrente de consciência (“stream of consciousness”) poderia alcançar:

Molly Bloom’s soliloquy notoriously represents the “stream of consciousness”, but **Anna Livia is the thing itself**: the personification of the River Liffey, **she literalizes the metaphor “stream of consciousness”**. Just as her discourse seems to sweep all language in its stream, so it also sweeps up the projected world of this text: **there is no stable world behind this consciousness**, but only a flux of discourse in which fragments of different, incompatible realities flicker into existence and out of existence again, overwhelmed by the competing reality of language. (McHale *apud* Butler 1999: 275, meus sublinhados)

No presente capítulo, procurou-se refletir sobre os limites e as potencialidades da divisão conceptual e espacial corpo/mente, através da análise de *Murphy* e de *Finnegans Wake*. O capítulo que se segue centra-se exclusivamente no domínio da mente e na investigação do equilíbrio instável que preside à relação entre consciente e inconsciente.

# Capítulo 3



## Capítulo 3 |

*Este intervalo que existe entre mim e mim:*

### Consciente vs. Inconsciente

Meu Deus, meu Deus, a quem assisto? Quantos sou?  
Quem é eu? O que é este intervalo que há entre mim e mim?

Fernando Pessoa, *Livro do Desassossego*

By telling you anything at all I'm at least believing in you, I believe you're there, I believe you into being. Because I'm telling you this story I will your existence. I tell, therefore you are.

Margaret Atwood, *The Handmaid's Tale*

#### I. Introdução

Em *A Consciência e o Romance*, David Lodge define a literatura como “o registo [da consciência humana] mais rico e abrangente que possuímos” e o romance como “o esforço mais bem sucedido [...] para descrever a experiência de seres humanos individuais a moverem-se através do espaço e do tempo” (Lodge 2009 [2002]: 21). Não desejando entrar em debates científicos hoje tão ativos, sobretudo nas áreas da psicanálise, da imagiologia cerebral, das redes neurais ou da tão falada Inteligência Artificial, o presente capítulo pretende investigar o modo como o género romanesco, aqui representado essencialmente pelos textos de Joyce e de Beckett, problematiza e representa a consciência, o inconsciente e a sua interação.

A argumentação de Lodge, no estudo supracitado, é abrangente, compreendendo referências das ciências cognitivas, da neurociência, da psicanálise, da Teoria da Mente, e, evidentemente, da literatura, cujos exemplos (sintomaticamente) incluem Joyce e Beckett. Em *Ulysses*, afirma Lodge, o narrador oferece apenas “o enquadramento

espácio-temporal em que a consciência subjectiva da personagem individual opera” (*idem* 61). Por outras palavras, o grande protagonista do romance é o discurso mental, pertença ele ao académico Stephen, ao prosaico Bloom ou à sedutora Molly.<sup>170</sup> Através das técnicas de representação da corrente de consciência, Joyce dá voz não apenas à consciência, mas também ao inconsciente, havendo quem à expressão “stream of consciousness” acrescente “stream of unconsciousness” (Levin *apud* Bulson 2006: 93) para definir as técnicas aplicadas por Joyce em *Finnegans Wake*.

Regendo-se por princípios próprios de verosimilhança e recorrendo às justaposições e às metamorfoses típicas do imaginário onírico para ilustrar a produtiva confusão que reina na consciência e no inconsciente das suas personagens, a linguagem dos últimos trabalhos de Joyce liberta-se de todos os constrangimentos e convenções, acompanhando os inventivos desvios das mentes representadas. A este respeito, Lodge destaca, entre outros, o episódio “Circe” de *Ulysses* e, evidentemente, *Finnegans Wake*, um texto em que Joyce “representou a história humana na sua totalidade como um sonho, no qual cada personagem e acontecimento é, para usar o termo freudiano, sobredeterminado, isto é, tem mais de um significado simultaneamente” (Lodge 2009 [2002]: 67). Os “perturbadores monólogos” presentes na trilogia de Samuel Beckett, “em que o narrador parece ser uma consciência quase totalmente privada de dados sensoriais e com falhas crescentes de memória, condenada a prosseguir a sua narrativa sem nada de tangível para narrar” (*idem* 85), merecem também especial destaque em *A Consciência e o Romance*.

Convocando as conclusões do neurocientista António Damásio, em diferentes trabalhos de investigação sobre o funcionamento da mente, Lodge sublinha então que contar histórias parece ser uma obsessão do próprio cérebro humano (*idem* 25); uma obsessão que se transforma em matéria-prima não apenas para os cientistas mas também para muitos escritores. Assim é para Gonçalo M. Tavares: “De vez em quando fazemos interrupções / para que o ouvido descanse e o resto do corpo / actue, mas nascemos para ouvir contar histórias / tudo o resto são profissões. E Bloom diz: continue, por favor” (Tavares 2010: 273). Na epopeia de Tavares, *Uma Viagem à Índia*, tal como na epopeia de James Joyce, *Ulysses*, a personagem principal chama-se Bloom. O objetivo do

---

<sup>170</sup> Na sua análise sobre o funcionamento da linguagem em *Ulysses*, Cordell Yee chega a uma conclusão semelhante: “The language of *Ulysses* no longer functions as an instrument of knowledge; instead it becomes self-absorbed. This self-absorption manifests itself in the multiplication of styles, especially in the second half of *Ulysses*” (Yee 1997: 46).

Bloom de Tavares é chegar, à semelhança dos descobridores portugueses, à Índia. Numa viagem que toca muitas vezes o grotesco, Bloom foge do muito sangue derramado em Lisboa: primeiro pelo seu pai que, reproduzindo a história de Pedro e Inês, manda matar Mary, a sua companheira, e depois pelo próprio Bloom que, em jeito de vingança com gosto de tragédia clássica, mata o próprio pai. Pelo meio ficam perigosos encontros com assaltantes em Londres e encontros mais afáveis com um Jean M em Paris. Chegado à Índia, depois de ter passado por outras capitais europeias, Bloom manifesta a vontade de descobrir se “a Índia, apesar de tudo, / ainda existe fora da linguagem” (*idem* 306). Em resposta a Bloom, Lacan diria porventura que a Índia existe precisamente porque é dita, e escrita, sendo as palavras elementos fundamentais na construção do mundo das coisas (cf. Lacan 1966: 155). Joyce, o criador do outro Bloom que, não por acaso, vendia palavras, isto é, anúncios publicitários, conhecia bem o heroísmo da linguagem nas suas múltiplas formas e estilos, fazendo dela coprotagonista, se não protagonista maior, da sua epopeia.

O idílio indiano do Bloom português termina quando o sábio Shankra com o qual pretendia aprender tenta roubar-lhe as suas edições raras de Sófocles e Séneca, companheiros de todas as horas, testemunhas das suas (a)venturas e desventuras. Nesta tentativa de apropriação de dois marcos literários da cultura ocidental, Shankra parece querer reescrever a História, abastecendo, simbolicamente, a Índia, ou simplesmente a sua biblioteca pessoal, com os dois tesouros ocidentais. Mas, numa inversão irónica de papéis, em que a História uma vez mais se repete, é Bloom quem acaba por fugir da Índia, não apenas com os seus livros intactos, mas também com uma edição antiga e igualmente rara de um livro indiano que consegue roubar a Shankra. De novo em Paris, Bloom reencontra Jean M que organiza uma festa de boas vindas com três prostitutas. No decorrer da noite, Bloom acaba por matar uma delas: “No coração de Bloom uma certeza, um refrão: / já não sou um impulsivo que mata, sou um assassino” (Tavares 2010: 449).

Entre Leopold Bloom, personagem central de uma epopeia modernista, e o Bloom de Tavares, protagonista de uma epopeia pós-moderna, há apenas uma semelhança: o estatuto de anti-herói. Aspeto em que contrastam ambos, de resto, com o arquétipo homérico: Ulisses ou o herói por excelência, pacientemente aguardado pela fiel e casta Penélope na sua Ítaca natal. Em tudo o mais, a bonomia e a pacatez de Leopold

contrastam com o desassossego e a ira de Bloom. Talvez que Leopold Bloom cultive mais a sua vida mental, enquanto Bloom a suspende vezes de mais para atuar:

O nosso inconsciente não mata, apenas pensa e deseja matar. Mas seria um erro subestimar esta realidade psíquica por comparação com a realidade factual. A importância e gravidade da realidade psíquica é inegável. Nos nossos impulsos inconscientes eliminamos dia a dia e hora a hora tudo aquilo que se achesse no nosso caminho, tudo aquilo que nos tenha ofendido ou lesado. (Freud 2008 [1930]: 144)<sup>171</sup>

É possível que o Bloom de Tavares se tenha deixado dominar por estes impulsos inconscientes de eliminar todos os que de alguma forma o tenham ofendido, mesmo que a ofensa seja apenas não ser Mary e sim uma vulgar prostituta.

Duas décadas antes da publicação de *A Consciência e o Romance*, de David Lodge, já Daniel C. Dennett havia escolhido também os textos de Joyce para ilustrar os mecanismos da consciência. Em *Consciousness Explained*, o filósofo recorda a evolução da consciência (cf. Dennett 1991: 171-226), passando por Descartes, inevitavelmente, até chegar ao que designa por “the Joycean Machine” (*idem* 275) e que não é mais do que o reconhecimento de que a consciência e o inconsciente operam de forma muito semelhante à que é utilizada por Joyce na composição de *Ulysses* e, sobretudo, de *Finnegans Wake*. O modelo de Dennett (“Multiple Drafts model”, *idem* 113) é eclético, acolhendo contributos de diferentes áreas do saber, tais como a psicologia, a neurociência, a Inteligência Artificial, a antropologia e a filosofia. Um dos seus pressupostos centrais é a recusa de um centro de operações cartesiano que coordene todos os movimentos da consciência:

There is no stable, definitive “stream of consciousness”, because there is no central Headquarters, no Cartesian Theater where “it all comes together” [...]. Instead of such single stream (however wide), there are multiple channels in which specialist circuits try, in parallel pandemoniums, to do their various things, creating Multiple Drafts as they go. Most of these fragmentary drafts of “narrative” play short-lived roles in the modulation of current activity but some get promoted to further functional roles, in swift succession, by the activity of a virtual machine in the brain. The seriality of this machine [...] is not a “hard-wired” design feature, but rather the upshot of a succession of coalitions of these specialists. (*idem* 253)

---

<sup>171</sup> Também Jung chama a atenção para os perigos de um eventual transbordamento do inconsciente: “Evidentemente, o inconsciente não é uma coisa perigosa em todas as circunstâncias, mas logo que se manifeste uma neurose, afloram indicações de que existe no inconsciente uma acumulação de energias, isto é, uma espécie de carga que está sujeita a explodir. É preciso ter-se cuidado” (Jung 1967: 195).

Os romances de Joyce e Beckett afiguram-se, assim, como interessantes estudos de caso no que à investigação literária da consciência e do inconsciente diz respeito. E isto, em larga medida, porque ambos os escritores são herdeiros de uma época profundamente marcada pelas descobertas e os desafios da psicanálise. Com efeito, nas primeiras décadas do século XX, as teorias de Freud e de Jung pairavam mesmo entre os escritores que não perfilhavam as suas teorias ou os que não tinham lido sequer os seus textos, num movimento semelhante ao que aconteceu com a teoria da relatividade de Einstein. A hipótese freudiana de que o comportamento humano é influenciado por um conjunto de processos psíquicos de repressão, recalcamento e sublimação que nem o próprio sujeito domina na totalidade a muitos se apresentou como “uma explicação plausível e convincente da natureza humana” (Lodge 2009 [2002]: 64), ainda que algo assustadora ao retirar ao ser humano uma boa parte da sua capacidade de controlo sobre as suas ações e mais ainda sobre as suas emoções: “A neurose caracteriza-se, assim, por colocar a realidade psíquica acima da realidade de facto e de reagir a pensamentos com a mesma intensidade com que as pessoas normais reagem exclusivamente ao que é realidade” (Freud 2001 [1913]: 222).

Outra ideia particularmente relevante que se expande na época é a da existência de um inconsciente coletivo transversal à raça humana; uma espécie de património mental ou, nas palavras de Jung, “um tesouro escondido com o qual a humanidade desde sempre se abastou, de onde tirou os seus deuses e demónios e todas aquelas ideias grandes e poderosas sem as quais o homem deixa de ser homem” (Jung 1967: 117).

É sabido que Joyce não era propriamente um grande admirador das teorias e das práticas terapêuticas de Freud e de Jung,<sup>172</sup> mordazmente parodiadas sobretudo em *Finnegans Wake*, onde surgem muitas vezes associadas a um vocabulário afetado e oco ou, simplesmente, mentiroso:

Everyday, precious, while m'm'ry's leaves are falling deeply on my  
**Jungfraud's Messongebook** I will dream telepath posts dulcets on this

---

<sup>172</sup> A desconfiança e as críticas de Joyce não significam, contudo, ignorância ou alheamento total dos textos de Freud e de Jung. Adam Piette sublinha mesmo a existência de temáticas, particularmente em *Ulysses* e em *Finnegans Wake*, que aproximam Joyce da esfera de influência da psicanálise. Piette destaca, por exemplo, a forma como Joyce trata a questão da memória em termos que justapõem aspetos centrais das teorias de Freud e de Jung: “So two preoccupations lie within Joyce’s interest in memory. First, as a form of Freudian observation of slips of the tongue that betray what people are most careful to conceal [...]. Secondly, a Jungian concept of memory that understood the faculty in terms of racial recall, history, and world-spirit dream retention. The first covers the ground of personal memory; the second of broad cultural memory” (Piette 1996: 147).

isinglass stream (but don't tell him or I'll be the mort of him!) under the libans and the sickamours, the cyprissis and babilonias [...]. (FW 460, meu sublinhado)

A par do inglês, a língua francesa é uma das que mais se destaca nos vários jogos de palavras presentes neste fragmento: “mensonge” (“mentira”), “mort” (“morte”), “amour” (“amor”). A palavra mentira que se funde com o equivalente inglês de “mensagem” (“message”) reforça a ideia de fraude (“fraud”) claramente associada aos nomes de Jung e de Freud que aqui surgem em amálgama como se de um todo se tratasse, pese embora as divergências e a rivalidade que entre os dois existiam: “when they were jung and easily freudened” (FW 115).

Apesar da resistência do homem e do escritor, Joyce, o pai, terá recorrido a Jung para tentar resolver os problemas de saúde revelados pela filha. Jung terá sido então o vigésimo médico a ser consultado por Lucia Joyce<sup>173</sup> (Ellmann 1982 [1959]: 676). E se a princípio o tratamento parece resultar, Lucia acaba por se distanciar também de Jung que conclui existir “uma espécie de identidade ou participação mística” entre pai e filha: “[Jung] called Lucia her father's *anima imperatrix*” (*idem* 679, *itálicos no original*). A reação de Joyce às conclusões de Jung foi serena, mas contundente: “A man who had so misconstrued *Ulysses* could scarcely be expected by Joyce to construe Lucia correctly” (*idem* 680). A referência a *Ulysses* prende-se com um texto publicado por Jung pela primeira vez em 1932 e incluído posteriormente nas suas *Obras Completas*. “*Ulisses*, um monólogo” – que Jung sublinha tratar-se de “um ensaio literário”, por oposição a “um trabalho científico” (Jung 1971 [1932]: 94) – recolhe as suas impressões sobre o que considera ser “um documento humano essencial” e também “um documento psicológico” que põe em prática muitos dos princípios e teorias formulados pelo próprio Jung nos seus tratados psicológicos. Malgrado esta aparente aproximação entre os objetos de estudo de Jung e de Joyce, no seu ensaio literário Jung compara a leitura de *Ulysses* à “tortura das almas no inferno”, sublinhando que:

Cada frase contém uma expectativa que não se concretiza; por fim, por mera resignação, o leitor já nem espera mais nada e, para seu reiterado espanto, percebe gradativamente que, de fato, acertou. Na verdade, nada acontece, nada resulta daí, e, contudo, uma secreta expectativa em antagonismo com uma resignação sem esperança, arrasta-nos página por página. [...] A pessoa lê, lê e relê e pensa que compreende o que está lendo. [...] Assim também

---

<sup>173</sup> Muitos são os críticos que veem na esquizofrenia de Lucia Joyce a inspiração para a escrita de *Finnegans Wake*. Sobre este assunto, ver, por exemplo, o artigo “*Finnegans Wake* and the Daughter's Fate”, de Carol Loeb Shloss (1998: 95-112).

eu li, com o desespero em meu coração até a página 135 adormecendo por duas vezes. (*idem* 95-96)

Curiosamente, a descrição que Jung faz de *Ulysses* poderia ser facilmente aplicada a *Finnegans Wake*, texto que mais abertamente rompe com as expectativas dos leitores, tendo merecido, por parte de muitos, críticas tão ou mais violentas quanto esta formulada por Jung. Veja-se o artigo publicado a 14 de Maio de 1927 no *The New Statesman*:

It [*Work in Progress*] should disgust. The taste which inspired it is the taste of cretinism of speech, akin to finding exhilaration in the slobberings and mouthings of an idiot. [...] How poor, too, the sense of fun, if fun it can be called, which sustains the author through the labour of composing page after page of distorted rubbish? (*apud* Fagnoli 2001: 295-6)

A estrutura aparentemente caótica de *Finnegans Wake*, que tanto desgosta o autor do artigo precedente, deve muito a Giambattista Vico (1668-1744) e à sua obra maior, *La Scienza Nuova* (1744), que merecerão especial destaque no ponto III deste capítulo. Mas nele também se encontram, recorrentemente, ecos de Freud, Jung e das inflamadas disputas entre os discípulos de ambos. Eis uma sintomática tentativa de diagnóstico:

– You’re a nice third degree witness, faith! But this is no laughing matter. Do you think we are toneddeafs in our noses to boot? Can you not distinguish **the sense**, prain, **from the sound**, bray? You have homosexual **catheis** of empathy between narcissism of the expert and steatopygic invertedness. Get yourself psychoanolised!

– O, begor, I want no expert nursis symaphy from yours broons quadroons and **I can psOakoonaloose myself** any time I want (the fog follow you all!) without your interferences or any other pigeonstealer. (FW 522, meus sublinhados)

Revelando um grande domínio do jargão psicanalítico – que aqui surge claramente parodiado, entre outras coisas, pela corrupção do conceito freudiano de “cathexis”, que designa um excesso de concentração de energia psíquica num mesmo indivíduo (cf. McHugh 1991 [1980]: 522) –, o primeiro interveniente diagnostica no segundo uma grave incapacidade de distinguir o som do sentido. Num texto conhecido pelos seus profundos alicerces em jogos de palavras (“puns”)<sup>174</sup> não ser capaz de os reconhecer é,

---

<sup>174</sup> Quando questionado sobre o uso, para muitos, excessivo, de trocadilhos e jogos de palavras em *Finnegans Wake*, Joyce respondeu, não sem ironia: “The Holy Apostolic Church was built on a pun. It ought to be good enough for me” (*apud* Ellmann 1982 [1959]: 546). Joyce refere-se à famosa passagem bíblica: “Também eu te digo que tu és Pedro, e sobre esta pedra edificarei a minha igreja, e as portas do inferno não prevalecerão contra ela” (Mateus 16: 18).

sem dúvida, um sério handicap até porque a paródia pode consistir numa simples troca de letras. Tomando como exemplo o par “The letter! The litter!” (FW 93), Lacan conclui que “se não houvesse este tipo de ortografia tão especial que é o da língua inglesa, três quartos dos efeitos de *Finnegans Wake* perder-se-iam” (Lacan 1989: 142). Assim, entre “literatura” e “litteringture” (FW 570) vai apenas uma curta distância. O que não é tão evidente é a ligação desta insuficiência na detecção e compreensão de trocadilhos com as acusações de homossexualidade, narcisismo e impulsividade (“So you think I have impulsivism?”, FW 149) que são feitas nesta e noutras ocasiões. Já a recusa que o segundo interveniente faz da psicanálise, dizendo que é capaz de se analisar a si próprio, imita a rejeição do próprio Joyce. Como frisa Edmund Epstein:

Joyce was vastly amused by the conflict between Jungians and Freudians, and by orthodox psychoanalytic criticism in general. He obviously preferred his own psychology to other brands. At least, a Joycean psychoanalytical critic is capable of a comic attitude toward his work. (Epstein 2009: 55)

A psicanálise por James Joyce oferece, sem dúvida, garantias de muito humor e paródia. Porém, apesar das suas muitas reservas no que diz respeito às teorias e conceitos avançados por Freud e Jung, a verdade é que ao investigar os insondáveis mistérios do universo noturno regido pelo sono e o sonho, Joyce cria “personagens-consciência”, para usar a oportuna formulação de Umberto Eco (1989 [1962]: 43), que experimentam muitos dos mecanismos, distúrbios e dilemas psíquicos estudados pela psicanálise. E se a psicanálise, tal como as outras ciências, tem uma linguagem própria, Joyce também se viu na necessidade de quebrar convenções de escrita para melhor expressar os diferentes estádios alcançados durante a noite:

In writing of the night, I really could not, I felt I could not, use words in their ordinary connections. Used that way they do not express how things are in the night, in the different stages – **conscious**, **semi-conscious**, then **unconscious**. [...] When morning comes of course everything will be clear again... I'll give **them** back **their** English language.<sup>175</sup> (Joyce *apud* Ellmann 1982 [1959]: 546, meus sublinhados)

Joyce parece responder assim aos desideratos de uma das vozes *wakeanas* que incita ao roubo da noite: “Thief us the night, steal we the air, shawl thiner liefest mine!” (FW 117). Aos mais críticos, Joyce promete devolver a língua inglesa no seu estado diurno,

---

<sup>175</sup> Esta última frase reforça os direitos e as liberdades do escritor sobre a matéria-prima do seu trabalho. Como afirma Donald Davidson: “Joyce’s conception of aesthetic freedom required that he not be the slave of settled meanings, hypostatized connotations, rules of grammar, established styles and tastes, “correct” spellings. Winning such freedom was for him a supreme act of creation” (Davidson 2005: 147).



mas a madrugada de *Finnegans Wake* nunca chega realmente a fazer-se dia e as últimas palavras do texto, tal como as muitas que as precedem, prestam homenagem ao gigantesco jogo de palavras – “word in pregress” (FW 284) – do seu eterno *Work in Progress*: “A way a lone a last a loved a long the” (FW 628). Como frisa Lodge:

O jogo de palavras é talvez o mais próximo que a linguagem verbal consegue aproximar-se de mimar a entrada simultânea de informações heterogêneas, que é o estado normal da consciência antes de a mente começar a seleccionar e a articular verbalmente algumas destas informações; e ao escrever um texto inteiramente narrativo como *Finnegans Wake*, numa linguagem hermética e sintética por ele inventada, Joyce aproximou-se talvez mais do que qualquer outro escritor antes dele da representação da extraordinária complexidade da actividade cerebral que decorre abaixo do consciente. (Lodge 2009 [2002]: 68-69)

A consciência, os enigmas do inconsciente e todos os fenómenos da psique humana interessam ao homem e, sobretudo, ao escritor James Joyce tanto quanto interessavam porventura a Freud e a Jung, embora de formas e com objetivos muito diferentes. Em duas palavras, a psicanálise era para Joyce motivo de ceticismo e infundável fonte de paródia. O mesmo não acontecia exatamente com Beckett para quem a psicanálise se revelou um importante mas inconclusivo objeto de estudo, pessoal e literário.

Nas sessões com o psicanalista Wilfred Bion, Beckett procurava encontrar respostas para o seu desassossego constante, as aflições mentais e metafísicas, as dificuldades na construção dos afetos e a relação tensa com os outros e consigo mesmo. Estas inquietações traduziam-se, entre outros sintomas, em terríveis ataques de pânico que após dois anos de análise ainda persistiam (cf. Knowlson 1997: 224). Entre os “fantasmas” que mais assombravam Beckett destaca-se, como se disse na introdução desta dissertação, a sua relação com a mãe: May Beckett.<sup>176</sup> Esta relação conturbada parece ter tido início ainda antes do seu próprio nascimento já que Beckett afirmava ter memórias do tempo em que se encontrava no útero materno. Estas memórias não eram, contudo, de aconchego, proteção e conforto, sentimentos tradicionalmente associados ao útero materno, mas sim de claustrofobia, aprisionamento e dor (*idem* 2); sentimentos que se viriam a repetir inúmeras vezes ao longo dos anos.

Ironicamente, uma das muitas divergências entre Beckett e a sua mãe eram as escolhas profissionais do primeiro e o seu desejo de sair da Irlanda. May pretendia que o filho permanecesse junto dela, na Irlanda, e, simultaneamente, encontrasse um

---

<sup>176</sup> Cf. página 17 desta dissertação.

emprego convencional que lhe permitisse assumir as suas despesas, algo que a escrita ainda não assegurava. Nesta pretensão, May parece ter sido, de alguma forma, a inspiração para a personagem Celia, em *Murphy*: “His mother’s constant goading him into employment at least had the effect of making him consider possible alternative careers to that of perhaps permanently poverty-stricken writer and reviewer” (*idem* 226). Mas há, em *Murphy*, uma outra personagem feminina de quem May se aproxima não apenas pela sua idade, mas também pelo papel desempenhado na vida do protagonista, falo de Miss Carridge, a senhoria de Murphy. É ela quem estabelece os contatos com o tio de Murphy para que ele pague as suas despesas e é portanto ela quem, antes de Celia, provê a todas as suas necessidades de subsistência. Andrew Gibson estabelece mesmo um paralelo entre Celia e Miss Carridge e as diversas patronas dos escritores modernistas – Lady Gregory, Harriet Shaw Weaver, Dorothy Shakespear, entre outras –, com a diferença essencial que Celia acaba por recusar continuar a desempenhar esse papel, intensificando as divisões que atormentam Murphy:

Initially, at least, Murphy’s situation is underwritten by two women who are themselves reduced, even parodic versions of the modern patroness: his landlady [...] and Celia [...]. What then happens is that the woman asks the modernist intellectual to descend into the ‘mercantile gehenna’; to accept the existence of the economic sphere; in other words, to get a job. Murphy in his turn can only do this by separating the economic and the sexual life [...]. In fact, he is caught in what Delany identifies as the structure of the modernist valuation: either work and the economic world or authenticity (art, eros), but not the two together. (Gibson 2006: 148-149)

“Split in two” (M 68), Murphy não consegue decidir-se: por um lado, existe Celia, o seu corpo, biscoitos de gengibre, mas também o grande mundo das coisas, das contas e do mercado; por outro lado, existe o mundo da mente, imune às trocas do mercado, imune a todos os objetos, imerso numa escuridão sem igual, mas onde Celia e os biscoitos não cabem. Em 1935, na companhia de Bion, Beckett assistiu a um dos seminários orientados por Jung. Os dados que conseguiu reunir nos seus diversos contatos com o mundo da psicanálise foram importados para a sua produção escrita, encontrando-se particularmente presentes e problematizados em *Murphy*. Como explica Knowlson:

It is not that Beckett adopts either a Jungian or a Freudian model in his account of the topography of Murphy’s mind. Instead, his model is probably borrowed from his parallel philosophical reading. But is doubtful whether he would ever have made Murphy’s descent into the dark zone [...] as

crucial to his narrative as he did without the insights that he gleaned from his psychological reading and from his own descent into the depths of the psyche with Bion. Even Murphy's dependence on the horoscope can be seen as an external substitute for Addler's inner 'life-plan' of the neurotic. (Knowlson 1997: 218)

## II. *Light, half light, dark: Uma Teoria da Mente em Murphy*

Eu não sou Tu, mas mim és Tu. Só por isso jamais  
poderei Te sentir directo: porque és mim.

Clarice Lispector, *A Paixão segundo G. H.*

"There is a mind and there is a body –"

[...]

"On the one parched palm," said Wylie, "the swelling heart, the dwindling liver, the foaming spleen, two lungs with luck, with care two kidneys, and so on."

"And so forth," said Neary, with a sigh.

"And on the other," said Wylie, "the little ego and the big id."

Samuel Beckett, *Murphy*

O modelo mental triádico descrito por Freud apresenta-se estruturado em função de camadas que em tudo se assemelham a estratos geológicos – *id*, *ego*, *superego* –, remetendo assim para a ideia de espaço. A cada um destes estratos corresponde uma função e uma área de ação específicas: "a força instintiva do *id*" é a sua principal característica, o que significa que este não se encontra sujeito a qualquer forma de avaliação ética e moral, primando pela sua irracionalidade, egocentrismo e desejo de satisfação de prazer; numa dimensão diametralmente oposta apresenta-se o *superego*, "a consciência moral é uma função que atribuímos a par de outras a esta instância", especialmente voltado para a vigilância, o julgamento e a censura não apenas de comportamentos, mas também de intenções, desejos e pensamentos (Freud 2008 [1930]: 106, 97). Forçado a sobreviver e a mediar entre as exigências instintivas do *id* e a rigidez moral do *superego*, encontra-se o *ego* que, incapaz de sustentar permanentemente o frágil equilíbrio entre as duas forças psíquicas, se deixa não raras vezes dominar por complexos de culpa pelo que faz ou deixa de fazer, e até pelos mais simples e secretos anseios:

No estudo e na terapia das neuroses somos levados a apontar dois defeitos ao *superego* do indivíduo: a severidade dos seus imperativos e interdições é acompanhada por uma falta de atenção à felicidade do *ego*, pois não tem em consideração a resistência ao cumprimento daqueles – a força instintiva do

id e as dificuldades criadas pelo mundo exterior. [...] Parte[-se] da suposição de que tudo o que seja exigido é psicologicamente possível ao ego humano, que o ego exerce pleno domínio sobre o id. Isto é um erro [...]. A imposição de mais exigências terá como consequência a revolta, a neurose ou a infelicidade do indivíduo. (Freud 2008 [1930]: 106-107)

O ego não é de todo sinónimo do id ou do superego, mas estes fazem parte dele e, nesse sentido, o jogo de palavras ensaiado por Clarice Lispector, em *A Paixão segundo G. H.*, parece acertar no alvo: “Eu não sou Tu, mas mim és Tu. Só por isso jamais poderei Te sentir directo: porque és mim” (Lispector 2010 [1964]: 106).

À semelhança de Freud, também Jung, a cujos seminários Beckett assistiu, acompanhado, como se disse anteriormente, pelo seu psicanalista, Wilfred Bion, fala de diferentes esferas da mente, gravitando em torno de um centro escuro que representa o inconsciente (cf. Ackerley 2010 [2004]: 125). A mente de Murphy parece seguir assim um esquema semelhante aos indicados por Freud e Jung,<sup>177</sup> surgindo dividida em três zonas: “light, half light, dark, each with its speciality” (M 69).

Visitemos então estas zonas, uma a uma, para melhor conhecer as suas especificidades. Este percurso será cumprido da luz para a escuridão, tal como acontece na descrição oferecida em *Murphy*:

**In the first were the forms with parallel**, a radiant abstract of the dog’s life, the elements of physical experience available for a new arrangement. Here the pleasure was **reprisal, the pleasure of reversing the physical experience**. Here the kick that the **physical Murphy** received, the **mental Murphy** gave. It was the same kick, but corrected as to direction. Here the chandlers were available for slow depilation, Miss Carridge for rape by Ticklepenny, and so on. Here the whole **physical fiasco** became a success.

**In the second were the forms without parallel**. Here the pleasure was **contemplation**. [...] Here was the **Belacqua bliss** and others scarcely less precise. (M 69, meus sublinhados)

Nestas zonas de luz e de meia-luz é a abstração que domina. Na primeira, Murphy recria as experiências do dia-a-dia através do filtro da sua imaginação. É especialmente

---

<sup>177</sup> Como sublinha C. J. Ackerley, esta visão de uma estrutura tripartida da mente não nasce, todavia, com os estudos da psicanálise: “parallels may be adduced from Classical doctrines of the tripartite soul to the three divisions of Dante’s *Divine Comedy*, each with its sense of the dark, the half-light and the light; or Spinoza’s three levels of knowledge, the third being the identification of the self with the intellectual love of God [...]. There is Leibniz’s distinction between the unconscious realm of confused perception, the conscious realm of relatively clear perception, and the self-conscious realm of apperception; and Schopenhauer’s manifestations of the Will in accordance with the three forms of space, time, and causality [...].” (Ackerley 2010 [2004]: 125). Entre todas as possíveis influências listadas por Ackerley, a referência à obra de Dante assume particular relevância já que na descrição da segunda zona da mente de Murphy se fala de Belacqua (M 70), artesão florentino e uma das personagens de *A Divina Comédia*.

interessante o uso da palavra “retaliação” (“reprisal”) que mostra bem o modo como Murphy se procura vingar das imposições e dos fracassos impostos pela vivência física no seu universo mental. O mesmo é dizer que tudo o que acontece no mundo “real” tem o seu paralelo invertido no mundo de Murphy. Assim, Ticklepenny, por exemplo, de quem se insinua por diversas vezes a homossexualidade, transforma-se, na mente de Murphy, num potencial atacante sexual de Miss Carridge. Aos comerciantes, representantes da economia de mercado tão abominada por Murphy, não espera melhor destino, estando-lhes reservada uma curiosa e lenta tortura sob a forma de depilação.

Se na primeira zona mental de Murphy ainda se regista algum movimento através do trabalho da imaginação e da sua inversão dos acontecimentos do mundo real, na segunda zona, já a meia-luz, é a contemplação, o êxtase absoluto, que impera. A nova referência a Belacqua,<sup>178</sup> desta feita associado à palavra “bliss” e anteriormente associado à palavra “fantasy” (M 49), volta a convocar Dante e a sua obra para o centro do texto.<sup>179</sup>

De resto, a primeira e a segunda zona da mente de Murphy partilham uma característica fundamental: “In both these zones of his private world Murphy felt **sovereign and free**, in the one **to requite himself**, in the other **to move as he pleased from one unparalleled beatitude to another**. There was no rival initiative” (M 70, meus sublinhados). No excerto precedente há vários aspetos a reter: desde logo, a existência de um espaço de liberdade absoluta só alcançado por Murphy no seu universo mental; por outro lado, a recorrência desta ideia de vingança ou de retaliação (“to requite”);<sup>180</sup> e, por fim, a igualmente recorrente ideia de felicidade atingida através da contemplação, uma felicidade ou um prazer só ultrapassados pela suprema comoção existente na escuridão da terceira zona da mente de Murphy:

It was pleasant to kick the Ticklepennies and Miss Carridges simultaneously together into ghastly acts of love. It was pleasant to lie dreaming on the shelf beside Belacqua, watching the dawn break crooked. **But how much more pleasant** was the sensation of being a missile without provenance or target, caught up in a tumult of non-Newtonian motion. **So pleasant that pleasant was not the word**. (M 70, meus sublinhados)

---

<sup>178</sup> Cf. secção IV do capítulo 2 desta dissertação.

<sup>179</sup> Ver nota 177.

<sup>180</sup> Ackerley lê a expressão “to requite himself” no sentido não de vingança, mas de retribuição: “to return the intellectual love with which he loves himself” (Ackerley 2010 [2004]: 126).

Esta terceira zona surge mergulhada não apenas na escuridão, mas num interminável fluxo de formas. Aqui, tal como no universo da física quântica, as leis de Newton e, por inerência, as leis do grande mundo (“the big world”, M 107) não se aplicam:<sup>181</sup>

**The third, the dark, was a flux of forms**, a perpetual coming together and falling asunder of forms. The light contained the docile elements of a new manifold, the world of the body broken up into the pieces of a toy; the half light, states of peace. But the dark neither elements nor states, nothing but forms becoming and crumbling into the fragments of a new becoming, without love or hate or any intelligible principle of change. Here there was nothing but **commotion** and **the pure forms of commotion**. **Here he was not free, but a mote in the dark of absolute freedom.** (M 70, meus sublinhados)

Na escuridão, são o tumulto, a desordem e a convulsão que presidem a um movimento errático de formas que colidem e se transformam em algo de outro. Nesta zona, que em tudo se aproxima do indomável, amoral e instintivo inconsciente investigado por Freud e Jung, Murphy não se sente livre, mas apenas um minúsculo ponto na escuridão da liberdade absoluta. Esta incomensurabilidade e ausência de regras da zona escura explicam a expressão “the little ego and the big id” (M 130) que surgirá mais adiante na narrativa. Tal como é descrito nas teorias psicanalíticas, o id apresenta-se como uma força poderosa, passível de reduzir o ego a um papel menor. Ainda assim, esta zona escura é, para Murphy, portadora de um tal prazer que as palavras não parecem capazes de reproduzir: “So pleasant that pleasant was not the word” (M 70).

Não é, aliás, a primeira vez que a palavra “pleasant” ou palavras da mesma família, como “pleasure” revelam tal incapacidade para representar o sentimento de prazer. Recorde-se que logo na abertura da narrativa pode ler-se: “And life in his mind gave him pleasure, such pleasure that pleasure is not the word” (M 4). Como sublinha Ackerley, Beckett opta por uma formulação diferente na sua tradução do romance para francês ao trocar a expressão “such pleasure that pleasure is not the word” por “un tel plaisir que c’était presque une absence de douleur” (cf. Ackerley 2010 [2004]: 31).<sup>182</sup> Na versão francesa o problema deixa de ser abordado exclusivamente como uma dificuldade de linguagem – encontrar a palavra certa para descrever um estado, uma sensação, um sentimento –, passando a ser entendida como uma questão filosófica. Faz sentido, por isso, que esta definição de “prazer” como uma “ausência de dor” se revele, na verdade, uma remissão de Beckett para Schopenhauer, autor de uma afirmação

---

<sup>181</sup> Sobre este assunto, ver Ackerley 2010 [2004]: 128.

<sup>182</sup> Cf. secção II.1 do capítulo 1 desta dissertação.

semelhante (cf. *idem* 129). Se a ausência de dor equivale à presença de prazer, e vice-versa, a terceira zona da mente de Murphy apresenta-se como um espaço totalmente livre de dor e, conseqüentemente, pleno de prazer. Poder-se-á acrescentar que, por oposição, a zona de luz corresponde a um espaço de alguma dor (ou de quase ausência de prazer) e a zona de meia-luz a um espaço de prazer incomparavelmente mais limitado:

Thus as his body set him free more and more in his mind, he took to spending less and less time in the light, spitting at the breakers of the world; and less in the half light, where the choice of bliss introduced an element of effort; and more and more in the dark, in the will-lessness, a mote in its absolute freedom. (M 70)

Ironicamente, a liberdade absoluta que Murphy procura na escuridão da sua mente é a liberdade para nada fazer, nada ser, nada querer tão eloquentemente expressa pela palavra “will-lessness”, um termo que, lembra Ackerley, Beckett foi buscar à filosofia de Schopenhauer, tal como havia feito com a definição de prazer anteriormente mencionada:

[...] Schopenhauer[’s] dualistic view of the world as will and idea forms the final critique of the various philosophies that have contributed to the picture of Murphy’s mind. [...] Murphy’s three zones correspond to Schopenhauer’s manifestations of the Will in accordance with the three forms of space, time and causality. [...] The third zone expresses the paradox of Will: that of not being free yet existing as a mote in dark of absolute freedom. This is possible through the abnegation of the Will, or withdrawal into the realm of pure contemplation. Murphy favours such cosmic freedom of the third zone over the limited personal freedom of the first two; *The Trilogy* will assume as its tripartite paradigm the movement towards this realm. (Ackerley 2010 [2004]: 129)

Murphy favorece assim a terceira zona onde, não sendo livre, participa de uma liberdade cósmica absoluta. Que há algo de patológico nesta escolha fica implícito na frase com que o narrador conclui o capítulo 6, exclusivamente dedicado à descrição da mente de Murphy: “This painful duty having now been discharged, no further bulletins will be issued” (M 70). A descrição da mente de Murphy é encarada pelo narrador como uma tarefa árdua que este deseja rapidamente colocar de parte. Mais do que um fragmento narrativo, as quatro páginas que compõem o capítulo (M 67-70) parecem constituir um diagnóstico médico, sob a forma de um boletim clínico, mas tratar-se-á,

segundo o narrador, de um documento único, sem repetição.<sup>183</sup> Ao produzir este boletim num momento ainda inicial da narrativa, o narrador espera contextualizar suficientemente o leitor e prepará-lo para os acontecimentos seguintes, nomeadamente a decisão de Murphy em aceitar o emprego oferecido por Ticklepenny no Magdalen Mental Mercyseat.

É no M.M.M. que Murphy terá a oportunidade de se relacionar com um conjunto de pessoas que partilham o seu fascínio pelos enigmas da mente e, simultaneamente, de se confrontar com as verdadeiras dificuldades que a opção pela zona escura encerra. Como afirma Ackerley: “Murphy has conceptualized his impulse towards the dark zone, but getting there is another matter: he has yet to rid his mind of its corporeal shadow” (Ackerley 2010 [2004]: 31). Esta sombra corporal é particularmente simbolizada por uma segunda pessoa: Celia. A entrada no M.M.M. promove um afastamento que a dada altura parece ser definitivo, mas a verdade é que a sombra de Celia e do seu amor nunca desaparecerão: “Nor did he think of Celia any more, though he could sometimes remember having dreamt of her. **If only he had been able to think of her, he would not have needed to dream of her**” (M 113, meu sublinhado). Esta frase final reveste-se de suma importância ao deixar transparecer o lugar central que Celia ocupa na mente de Murphy. Com efeito, se Murphy consegue excluir Celia dos seus pensamentos conscientes, o mesmo não se passa com os seus sonhos, onde Celia irrompe recorrentemente. Como sublinha Freud, em *A Interpretação dos Sonhos*:

[...] as impressões com que os pensamentos de vigília se acham ocupados só [surgem] nos sonhos depois de terem sido de certa forma postas de lado pelas atividades do pensamento diurno. Assim, após a morte de um ente querido, as pessoas em geral não sonham com ele logo de início, enquanto se acham dominadas pela dor. (Freud 2001 [1900]: 37)

A conclusão do narrador de *Murphy* é, portanto, digna de um verdadeiro discípulo de Freud: tivesse Murphy Celia nos seus pensamentos diurnos e não sonharia tanto com ela, mas, como tal não acontece, Celia transforma-se num sonho recorrente (cf. Freud 2001 [1900]: 196). Por outro lado, sabendo-se que os sonhos são, ou podem ser, manifestações de um desejo (*idem* 136), ou expressão privilegiada do inconsciente (Jung 1967: 45), parece claro que Murphy se encontra longe de ultrapassar o desejo que

---

<sup>183</sup> Esta intervenção do narrador indicia também a relativização e a paródia do estatuto do narrador em *Murphy*, um aspeto em que a obra se aproxima dos restantes trabalhos de Beckett e também dos textos de Joyce, nomeadamente *Ulysses*, muito concretamente na paródia dos estilos que é levada a cabo em “Oxen of the Sun” (U 499-560).



sente por Celia e pelo mundo da sensibilidade e da corporalidade que ela superiormente representa. Celia conseguiu penetrar no espaço mais íntimo da mente de Murphy, um espaço que é, segundo Jung, impossível de manipular:

O inconsciente é uma realidade psíquica que só aparentemente pode ser disciplinada, e isto em prejuízo da consciência. Ele é e permanece alheio a todo o arbítrio subjectivo e representa um âmbito da natureza que não pode ser melhorado nem deteriorado; podemos auscultar seus segredos, mas não manipulá-lo. (Jung 1994 [1975]: 56)

O desejo de Murphy por Celia é genuíno e encontra-se inscrito nas camadas mais profundas do seu inconsciente, ou, se se preferir, nos recantos mais recônditos da sua zona escura. Não podendo Murphy exercer qualquer ação para manipular os seus impulsos inconscientes, resta-lhe negociar com as outras instâncias da sua mente.

De resto, à semelhança de espaços físicos como o M.M.M. ou a própria cadeira de baloiço, a zona escura da mente de Murphy, ou, melhor ainda, a permanência exclusiva do protagonista nessa zona apresenta-se como uma heterotopia (cf. Foucault 1967), um espaço de fuga, necessariamente de duração limitada face às suas ainda vivas raízes no grande mundo das coisas.<sup>184</sup>

## II.1 *The big world and the little world: Murphy e o Comércio da Mente*

The issue therefore, as lovingly simplified and perverted by Murphy, lay between nothing less fundamental than the big world and the little world, decided by the patients in favour of the latter, revived by the psychiatrists on behalf of the former, in [Murphy's] case unresolved.

Samuel Beckett, *Murphy*

Em *Murphy*, o protagonista opõe, como se tem visto, o grande mundo das coisas e das relações (interpessoais, comerciais, sociais, etc.) ao pequeno mundo da (sua) mente (M 107). Apesar de reconhecer claramente esta dicotomia e de se sentir muito tentado pelo segundo espaço, Murphy permanece até ao final dividido entre os dois mundos. A entrada no M.M.M. permite-lhe analisar melhor as vantagens e as desvantagens de cada um deles e as principais características dos seus habitantes: de um lado, encontram-se os psiquiatras, representantes do grande mundo; do outro, os pacientes, partidários do

---

<sup>184</sup> Sobre o M.M.M. e a cadeira de baloiço como heterotopias, cf. secções II.2 e IV do capítulo 1 desta dissertação.

pequeno mundo exclusivo da mente (M 170). Por outras palavras, para Murphy, num dos lados da barricada situam-se os médicos que representam a conformidade, a ordem e as convenções; no outro, perfilam-se os pacientes que exibem a sua subjetividade e a liberdade absoluta só alcançada na desordem e na escuridão dos seus recessos mentais:

[T]he patients were described as “cut off” from reality [...]. The function of the treatment was to bridge the gulf, translate the sufferer from his own pernicious little private dungheap to the glorious world of discrete particles, where it would be his inestimable prerogative once again to wonder, love, hate, desire, rejoice and howl **in a reasonable balanced manner** [...].

All this was duly revolting to Murphy, whose experience as a physical and rational being obliged him **to call sanctuary what the psychiatrists called exile** and to think of the patients not as banished from a system of benefits but as escaped from a colossal fiasco. (M 107, meus sublinhados)

Para uns, santuário, para outros, exílio pernicioso, a mente e as suas vivências são motivo de controvérsia ao longo de todo o romance e um fator de suprema indecisão para Murphy.

De resto, na distinção que Murphy faz entre o grande mundo e o pequeno mundo existem dois equívocos que importa investigar. Falo, desde logo, desta diferença de escalas que em *Murphy* tanto se enfatiza, opondo-se um mundo das coisas que é alegadamente grande a um presumível pequeno mundo da mente. Ora, se há aspeto em que as diversas escolas de psicanálise concordam é que a mente e as suas diversas instâncias psíquicas, nomeadamente o inconsciente, são imensuráveis: “Dentro de cada um de nós existem, além das reminiscências pessoais, as grandes imagens «primitivas» [...]. Quer dizer, são as possibilidades herdadas da imaginação humana, tal como sempre existiu” (Jung 1967: 115).<sup>185</sup> O cérebro humano pode caber num crânio de pequenas dimensões, mas os processos mentais que aí têm lugar e a herança pessoal e coletiva que eles transmitem são, em larga medida, insondáveis, mesmo com todos os avanços operados, por exemplo, no campo da neurociência. Assim sendo, falar da mente humana como um pequeno mundo torna-se algo contraditório. Tão pouco se pode dizer que se trata de um espaço exclusivamente privado já que a presença do inconsciente coletivo lhe confere uma importante dose de impessoalidade que se justapõe ao individualismo psicológico de cada ser humano.

---

<sup>185</sup> Jung identifica duas camadas no inconsciente: a pessoal e a coletiva, também designada por “impessoal” ou “sobrepessoal” (Jung 1967: 116). É curioso verificar que Jung define a primeira, a pessoal, como estando sujeita a um efeito de “sombra”, isto é, “a soma das características desfavoráveis, escondidas, das funções suficientemente desenvolvidas e dos conteúdos do inconsciente pessoal” (*idem* 117).

Por outro lado, o repúdio de Murphy pelo grande mundo orientado pelas leis do mercado não impede o seu fascínio pelos diversos mecanismos do comércio da mente. E, como bem nota Andrew Gibson, o comércio exclusivo de Murphy com a sua mente acaba por ser tão alienante como o mundo acelerado das trocas comerciais: “[It] is partly a kind of perverse hedonism not categorically distinct from the forces that drive the ‘big world’, which adds an extra dimension to an already plentiful irony” (Gibson 2006: 150). Uma ironia maior porque, de acordo com Gibson, não é apresentada, ao longo de todo o romance, nenhuma alternativa viável para contrapor à lógica do mercado (*idem* 147). Na ausência desta alternativa, as pretensões de Murphy parecem, de facto, situar-se no domínio de um “hedonismo perverso”, tal como o cataloga Gibson, que o afastam de uma posição muito mais razoável representada no romance por Celia e pela sua insistência na procura de um trabalho que sustente o casal: “[I]f the novel can’t exactly convince readers that Celia is right, it certainly doesn’t persuade them that she is wrong, either. [...] Celia has sense on her side and, in the absence of truth, sense prevails” (*idem* 149).

Não é, todavia, o bom senso de Celia que persuade Murphy, em última análise, a aceitar um emprego, mas sim a sua ameaça de abandono. Celia recusa-se a permanecer na relação se Murphy não arranjar uma forma de sustento para ambos e Murphy, incapaz de se imaginar sem Celia, acaba por ceder. Freud explica que as fronteiras do eu não são constantes e que, por vezes, num relacionamento amoroso a fronteira entre o eu e o ser amado acaba por se esbater (Freud 2008 [1930]: 12). Este esbatimento de fronteiras verifica-se, em certa medida, em *Murphy*. Quando Murphy afirma “I need you, you only want me, you have the whip, you win” (M 84), está precisamente a admitir esta fusão que torna impossível a sua continuação sem Celia. Não é no plano prático que Murphy necessita de Celia, embora seja ela quem durante algum tempo assegura as despesas do casal,<sup>186</sup> mas sim no plano físico e emocional. Recorde-se o curioso passo em que a relação (sexual) do casal é apresentada como se de uma sinfonia se tratasse: “Celia said that if he did not find work at once she would have to go back to hers. Murphy knew what that meant. No more music” (M 48).<sup>187</sup>

---

<sup>186</sup> Na verdade, as necessidades básicas de Murphy são asseguradas com muito pouco e antes de Celia entrar na sua vida ele tinha conseguido encontrar sempre expedientes para garantir a sua sobrevivência.

<sup>187</sup> Esta ligação à música é, aliás, recorrente (cf. M 65 e M 86).

Apesar de reconhecer a sua incapacidade de prosseguir sem Celia, Murphy não vê na relação uma fonte exclusiva de prazer, bem pelo contrário: “‘What have I now?’ he said. ‘I distinguish. You, my body and my mind.’ [...] ‘In the mercantile gehenna,’ he said, ‘to which your words invite me, one of these will go, or two, or all. If you, then you only; if my body, then you also; if my mind, then all’” (M 27). O pedido (ou imposição) de Celia é interpretado por Murphy como uma ameaça a um ou a mais do que um dos seus bens: a própria Celia, o seu corpo e a sua mente. Na exigência de Celia está implícita para Murphy uma promessa de sofrimento. De acordo com Freud,

O sofrimento ameaça-nos a partir de três frentes: o próprio corpo, destinado à decadência e à dissolução, que não pode sequer dispensar a dor e o medo enquanto sinais de aviso; o mundo exterior, que nos pode acometer com forças imensas, implacáveis, indestrutíveis; e por fim a relação com os outros. (Freud 2008 [1930]: 25)<sup>188</sup>

Esta última é, na perspectiva de Freud, a ameaça mais gravosa. Poderá sê-lo também na perspectiva de Murphy dado que é a sua forte ligação a Celia o principal entrave à submersão integral e definitiva na zona escura da sua mente. Todavia, é curioso verificar que as três fontes de sofrimento identificadas por Freud correspondem integralmente aos focos de ansiedade na vida de Murphy. A primeira é, desde logo, o corpo que Murphy procura anular acorrentando-se à sua cadeira de baloiço (M 3). Ao exigir a satisfação de algumas necessidades básicas para as quais é necessário ter dinheiro, o corpo empurra Murphy para o mundo exterior e as suas forças implacáveis, que são também, no entender do sociólogo Zygmunt Bauman, incontornáveis: “Freedom cannot be gained against society” (Bauman 2005: 20).

Forçado a mover-se no mundo exterior, Murphy torna-se vulnerável à terceira frente de sofrimento listada por Freud: a relação com os outros. Murphy esforça-se ao máximo para limitar os seus contactos a um número reduzido de pessoas, mas é curioso verificar que o cauteloso e desconfiado Murphy acaba muitas vezes por tirar partido dos incautos com quem se cruza. É isto que acontece, por exemplo, no episódio do café em que Murphy manipula a situação para que a funcionária lhe sirva duas chávenas de chá pelo

---

<sup>188</sup> Enquanto o sofrimento ameaça o indivíduo em diversas frentes e de forma potencialmente duradoura, a felicidade é, segundo Freud, sempre transitória: “Aquilo a que num sentido mais restrito se chama felicidade resulta da satisfação geralmente momentânea de necessidades represadas, e por natureza é possível apenas enquanto fenómeno episódico. O prolongamento de qualquer situação desejada pelo princípio de prazer proporciona apenas uma ténue sensação de bem-estar; somos feitos de tal modo que só o contraste nos causa um prazer intenso, mas muito pouco prazer aquilo que perdura. É deste modo que a nossa própria constituição diminui o leque de possibilidades de chegar à felicidade” (Freud 2008 [1930]: 24).

preço de uma (M 52); ou ainda no encontro com Miss Dew que paga pelos biscoitos comidos pela sua cadela muito mais do que seria expectável sem que Murphy rejeite tal benefício (M 63). Na verdade, as culpas pelo incidente seriam, no mínimo, de repartir já que é Murphy quem deixa os seus biscoitos expostos na relva à mercê do apetite canino de Nelly. Assim, apesar das suas muitas reservas, Murphy acaba por ser feliz nos seus encontros fortuitos, deles retirando, invariavelmente, dividendos.

O mesmo acontece, aliás, nos encontros mais duradouros. Recorde-se que é Miss Carridge, a senhoria, quem durante muito tempo trata de todos os pormenores diretamente com o tio de Murphy para que este tenha o alojamento assegurado e mais tarde é Celia quem passa a assegurar as despesas do casal. No entanto, nem tudo é harmonia musical na relação entre Murphy e Celia porque esta não se limita a dar e quer também, merecidamente, receber. Para Murphy, expoente máximo da passividade, esta ideia de troca é demasiado próxima das regras do mercado e a única operação comercial em que Murphy se sente verdadeiramente à vontade é no comércio privado com a sua mente. Ainda assim, Murphy acaba por ceder aos apelos de Celia e nesta cedência duas forças contrárias poderão ter entrado em ação: o instinto de prazer, intimamente ligado à sua relação com Celia, e o instinto de aniquilação, obviamente presente numa decisão que tem para Murphy como consequência certa o seu fim.

O instinto de prazer e o instinto de aniquilação ou morte são as duas forças contraditórias que segundo Freud (2008 [1930]: 75) animam o ser humano. Em *Murphy*, elas surgem justapostas dado que o amor e o prazer são, em última análise, sinónimo de dissolução. Senão vejamos: cedendo ao instinto de prazer (e às condições impostas por Celia), Murphy acaba por aceitar um emprego, mesmo afirmando que este emprego representará o seu fim (M 84), ou seja, mesmo sabendo que está a ceder, simultaneamente, ao instinto de aniquilação. Ao iniciar o emprego no M.M.M., Murphy tem a oportunidade de conviver com os pacientes da instituição mais próximos de alcançar a permanência absoluta na zona escura da mente (em si mesma também um espaço próximo da anulação completa) do que Murphy alguma vez imaginou estar:

By day there was Bom and other staff, there were the doctors and the visitors, **to stimulate his sense of kindred with the patients**. There were the patients themselves, circulating through the wards and in the gardens. He could mix with them, touch them, speak to them, watch them, **imagine himself one of them**. But in the night of Skinner's there were none of these adminicles, **no loathing to love from**, no kick from the world, **no illusion**

**of caress from the world that might be. It was as if the microcosmopolitans had locked him out. [...]**

In short there was nothing but **he, the unintelligible gulf** and **they**. That was all. All. ALL. (M 143, meus sublinhados)

Murphy vê os pacientes do M.M.M. como habitantes de um microcosmos especial a que sempre aspirou chegar. No entanto, muitos são os sinais de que Murphy está longe de alcançar este lugar ideal. Um abismo parece separá-lo destes seus candidatos a semelhantes. Curiosamente, é por comparação que Murphy mais se identifica com os pacientes do Mercyseat. Por comparação com os médicos e o restante pessoal, entenda-se. De facto, o abismo que separa Murphy do estilo de vida, dos comportamentos e do sistema de valores dos partidários do grande mundo afigura-se a Murphy como sendo tão grande que, por comparação, o abismo que o separa dos pacientes é infinitamente menor. Este efeito de proximidade anula-se, todavia, com o cair da noite, quando todos, partidários do grande e do pequeno mundo por igual, se entregam aos poderes regenerativos do sono, deixando Murphy sozinho com as suas contradições. O desconforto revelado por Murphy perante a necessidade de trabalhar no turno da noite é disso mesmo evidência.

O fascínio de Murphy pelos partidários da mente – cujo exemplo máximo é Mr. Endon, apresentado como “amental” (M 148) – leva-o a afastar-se progressivamente de Celia. Porém, durante a partida de xadrez que disputa com Mr. Endon, Murphy apercebe-se de que não será capaz de abraçar incondicionalmente um mundo de escuridão onde mais inquietante do que não ver é não ser de todo visto:

Kneeling at the bedside, the hair starting in thick black ridges between his fingers, his lips, nose and forehead almost touching Mr. Endon's, seeing himself stigmatised in those eyes that did not see him, Murphy heard words demanding so strongly to be spoken that he spoke them, right into Mr. Endon's face, Murphy who did not speak at all in the ordinary way unless spoken to, and not always even then.

“the last at last seen of him  
himself unseen by him  
and of himself”  
(M 149-150)

Em aparente tom de profecia, Murphy antevê o seu fim na forma como Mr. Endon não o vê. Todavia, a atitude imediatamente seguinte de Murphy contraria esta certeza. Após deixar Mr. Endon pacificamente a dormir na sua cama, Murphy dirige-se para o seu quarto, abandonando pelo caminho, uma a uma, as peças de roupa que compõem o seu uniforme de trabalho (M 150). Este parece ser um primeiro passo simbólico de

despedida do M.M.M., onde Murphy, em tempos, pensava ter encontrado o seu lugar.<sup>189</sup> Já despido, Murphy procura em vão recuperar, na sua mente, uma imagem de Celia e dos muitos seres vivos, humanos e demais, que, de algum modo, marcaram a sua vida:

He tried again with his father, his mother, Celia, Wylie, Neary, Cooper, Miss Dew, Miss Carridge, Nelly, the sheep, the chandlers, even Bom and Co., even Bim, even Ticklepenny and Miss Counihan, even Mr. Quigley. He tried with the men, women, children and animals that belong even to the worse stories than this. In vain in all cases. He could not get a picture in his mind of any creature he had met, animal or human. (M 150-151)

Não será correto dizer que a mente de Murphy se transformou num vazio porque fragmentos de corpos, paisagens, cores e texturas (M 151) a preenchem, mas estes estilhaços de formas são incapazes de produzir uma unidade e restituir à memória de Murphy o rosto de um ser amado como o de Celia, por exemplo. Perante esta incapacidade, Murphy vê-se obrigado a recorrer uma vez mais ao conforto da sua cadeira de baloiço:

He drew up the ladder, lit the dip scone in its own grease on the floor and tied himself up in the chair, dimly intending to have a short rock and then, if he felt any better, to dress and go, before the day staff were about, leaving Ticklepenny to face the music, MUSIC, MUSIC, back to Brewery Road, to Celia, serenade, nocturne, albada. (M 151)

O excerto precedente prova que Murphy estava, de facto, decidido a voltar ao grande mundo, não para conquistar a música das esferas, mas para viver ao lado de Celia e reconquistar a sua própria música: “serenade, nocturne, albada” (M 151). Porém, a morte prematura no sótão do M.M.M. rouba-lhe tal possibilidade e as suas previsões

---

<sup>189</sup> De resto, não é apenas Murphy quem se convence de que o M.M.M. poderia ser o seu lugar. O pessoal médico do hospital e os enfermeiros acabam por pensar o mesmo, mas em resultado de uma interpretação absolutamente abusiva dos acontecimentos que marcaram o derradeiro turno de Murphy. Ao observar o painel de controlo que dá conta das rondas feitas a cada quarto pelo vigia de serviço (Murphy, no presente caso), Bom, um dos enfermeiros, apercebe-se de um padrão errático e conclui que o único responsável só pode ser Murphy: “This unprecedented distribution of visits had a lasting effect on Bom and continued to baffle his ingenuity up to and including the day of his death. **He gave it out that Murphy had gone mad**, and even went so far as to say that he was not surprised. This went some way towards saving the credit of his department, but none at all towards setting his own mind at rest. And **the Magdalen Mental Mercyseat remembers Murphy to this day, with pity, derision, contempt and a touch of awe, as the male nurse that went mad with his colours nailed to the mast**. This affords him no consolation. He is in no need of any” (M 148-149, meus sublinhados). O que Bom e os restantes ignoram é que não foi Murphy mas sim Mr. Endon quem criou o estranho padrão indicado pelo painel de controlo, ao manipular arbitrariamente as luzes antes de ser travado por Murphy (M 148). Apesar da sua admiração por Mr. Endon, Murphy nunca viria a ser como ele e o apressado diagnóstico dos partidários do grande mundo revela-se, por conseguinte, errado.

cumprem-se de forma dramática: o emprego foi literalmente o (local do) seu fim. Ainda assim, o modo como o narrador apresenta os instantes finais de Murphy está longe de ser marcado por qualquer nota de dramatismo ou pesar:

Slowly he felt better, astir in his mind, in the freedom of that light and dark that did not clash, nor alternate, nor fade nor lighten except to their communion. The rock got faster and faster, shorter and shorter, the gleam was gone, the grin was gone, the starlessness was gone, soon his body would be quiet. Most things under the moon got slower and slower and then stopped, a rock got faster and faster and then stopped. Soon his body would be quiet, soon he would be free.

The gas went on in the w.c., excellent gas, superfine chaos.

Soon his body was quiet. (M 151)

Na descrição oferecida pelo narrador sobressai a ideia de liberdade finalmente atingida e é impossível não detetar uma surpreendente ironia na expressão “excellent gas, superfine chaos”. A dissolução de Murphy parece produzir um “big bang” à escala individual e um retorno ao caos das formas iniciais ambicionado pelo próprio.

Por esta altura, num outro ponto da cidade, Celia havia já compreendido que a profecia aparentemente absurda de Murphy fazia algum sentido: “Thus in spite of herself she began to understand as soon as he gave up trying to explain” (M 43). É neste reconhecimento de Celia que reside a verdadeira faceta trágica do romance e não tanto na morte lamentável, mas de algum modo desejada, de Murphy. Celia ousou sonhar com uma vida convencional ao lado de um homem que nada tinha de convencional e só mais tarde se apercebeu que isto seria irrealizável, independentemente dos esforços de ambos. Não se pense, contudo, que outro curso de ação seria possível pois a partir do momento em que Celia e Murphy se encontram sob o céu de Londres, o instinto de prazer e o instinto de aniquilação trabalham em conjunto para o seu supremo deleite e irremediável ruína:

“At first I thought I had lost him because I could not take him as he was. Now I do not flatter myself.”

A rest.

“**I was a piece out of him** that he could not go on without, no matter what I did.”

A rest.

“He had to leave me to be what he was before he met me, only worse, or better, no matter what I did.”

A long rest.

“**I was the last exile.**”

A rest.

“The last, if we are lucky.”

**So love is wont to end**, in protasis, if it be love. (M 139, meus sublinhados)



Se todo o amor é desejo de fim, como conclui o narrador, é uma questão discutível. No caso de Murphy é-o certamente. Celia terá sido o último exílio, o último refúgio, de um homem que estava condenado, por força dos seus impulsos contraditórios, a uma dissolução precoce.

Com efeito, apesar do seu “prurido racionalista” (M 115), Murphy não consegue libertar-se da sensualidade do grande mundo, dos convites da sexualidade imanados pelo seu próprio corpo e pelo corpo de Celia, e do supremo deleite de finalizar uma refeição frugal com um apetitoso biscoito de gengibre. Apesar da sua relutância em relacionar-se com os outros, o sentimentalista que há em Murphy nutre a secreta esperança de transformar o insondável Mr. Endon num amigo: “Mr. Endon would have been less than Mr. Endon if he had known what it was to have a friend; and Murphy more than Murphy if he had not hoped against his better judgement that his feeling for Mr. Endon was in some small degree reciprocated” (M 144). Apesar de todas as técnicas aplicadas para suspender a sua corporalidade e todas as tentativas para permanecer na zona escura da sua mente, Murphy retorna sempre, até ao movimento final da sua cadeira de baloiço, ao mundo da sensibilidade, das emoções e dos afetos a que também pertence. Como sublinha Gibson,

That Murphy is and remains a creature of sensibility, for all his diligent intellectual labour, is categorically indicated in the account of his irreducibly ‘irrational heart’ [...]. He is a figure of passivity un-supplemented, receptivity with nothing to receive. In more or less abstract ways, this figure will be central to the rest of Beckett’s work. (Gibson 2006: 169)

## **II.2 *My troop of lunatics*: No Princípio Era Murphy**

... I’ve looked, no one but me, no, not me either, I’ve looked everywhere, there must be someone, the voice must belong to someone, I’ve no objection, what it wants I want, I am it...

Samuel Beckett, *The Unnamable*

Em *Finnegans Wake* fala-se muito de um leitor ideal assaltado por uma insónia também ela ideal: “that ideal reader suffering from an ideal insomnia” (FW 120). Resta perguntar quem será este leitor e o que faz dele e da sua insónia ideais. Talvez seja Beckett, “the Irish insomniac” (Gibson 2006: 130), ou, não o sendo ele próprio, talvez o

tenha criado nos seus textos, moldando-o, progressivamente, a partir de Murphy, e culminando no Inominável. Com efeito, se os trabalhos de James Joyce dialogam entre si e se completam, também os de Samuel Beckett apresentam uma clara progressão. No princípio era Murphy. E Murphy vivia, como se disse, dividido entre o corpo e a mente – “split in two” (M 68) –, pendendo naturalmente para o domínio da mente, onde, por sua vez, se encontrava dividido entre a luz, a meia-luz e a escuridão absoluta (M 69-70). Depois vieram, entre outros, Watt, Mercier e Camier, Molloy, Moran, Malone, Worm e o Inominável, totalmente desprovido de corporalidade: “[I] don’t feel a body on me [...]” (*The Unnamable* 405). Mais do que dividido, o Inominável apresenta-se como divisão: “[P]erhaps that’s what I am, the thing that divides the world in two, on the one side the outside, on the other the inside [...], I’m neither one side nor the other, I’m in the middle, I’m the partition [...]” (*The Unnamable* 376).

Murphy temia os turnos da noite porque se sentia ainda mais incapaz de dormir de dia do que de noite e, para além disso, a noite afastava-o dos seus companheiros de viagem, os pacientes do M.M.M.: “But night duty would be different. Then there would be no appeasement by proxy, for Mr. Endon and his kind would be sleeping” (M 113). O Inominável é todo ele insónia e a sua insónia é o espaço e o tempo ideal para um jorrar de palavras, de discurso ilimitado, que ele próprio reconhece como uma necessidade:

[...] **you** must go on, **I** can’t go on, **you** must go on, **I**’ll go on, **you** must say words, as long as there are any, until **they** find **me**, until **they** say **me**, strange pain, strange sin, **you** must go on, perhaps it’s done already, perhaps **they** have said **me** already, perhaps **they** have carried **me** to the threshold of **my** story, before the door that opens on **my** story, that would surprise **me**, if it opens, it will be **I**, it will be the silence, where **I** am, **I** don’t know, **I**’ll never know, in the silence **you** don’t know, **you** must go on, **I** can’t go on, **I**’ll go on. (*The Unnamable* 407, meus sublinhados)

A profusão de pronomes incluídos no excerto precedente ilustra bem a fragmentação identitária em que vive o Inominável e justifica, igualmente, a sua curiosa declaração: “[I]t’s the fault of the pronouns, there is no name for me, no pronoun for me [...]” (*The Unnamable* 397). A dificuldade em encontrar um pronome que o defina leva o Inominável a oscilar entre vários. Como sublinha Salman Rushdie, na sua introdução ao segundo volume de *Samuel Beckett: The Grove Centenary Edition*: “And this finally is the great subject of this great writer, the I of whom he knows nothing, the I that lies beyond Malone’s hat, or Molloy’s greatcoat, or Murphy’s suit, though it has at times worn all three [...]” (Rushdie 2006: xiii). As palavras de Rushdie deixam perceber que é

o Inominável quem se encontra na sombra de todas as personagens beckettianas que o precederam. Se o Inominável teve a oportunidade de usar o chapéu de Malone, o sobretudo de Molloy e o fato de Murphy é porque foi ele quem criou tanto os homens como os objetos através das suas histórias e enredos: “Am I clothed? I have often asked myself this question, then suddenly started talking about Malone’s hat, or Molloy’s greatcoat, or Murphy’s suit” (*The Unnamable* 298-299). Não deixa, no entanto, de ser irónico que seja este Inominável, por definição não nomeável, o detentor da faculdade deífica de nomear todos os outros e todas as coisas.

Todavia, em diversos momentos da narrativa, o Inominável, este supremo contador de histórias, não parece satisfeito com a sua criação. Em grande parte, porque o tempo despendido a contar as aventuras e as desventuras de Murphy e companhia lhe roubam tempo para se contar e se inventar a si próprio:

All these Murphys, Molloys and Malones do not fool me. They have made me waste my time, suffer for nothing, speaking of them when, in order to stop speaking, I should have spoken of me and of me alone. [...] I thought I was right in enlisting **these sufferers of my pains**. I was wrong. They never suffered my pains, their pains are nothing, compared to mine, a mere tittle of mine, the tittle I thought I could put from me, in order to witness it. Let them be gone now, them and all the others, those I have used and those I have not used, give me back the pains I lent them and vanish, from my life, my memory, my terrors and shames. (*The Unnamable* 297, meu sublinhado)

O excerto precedente demonstra bem a proximidade existente entre o Inominável e as suas personagens. Como muitos escritores e contadores de histórias antes dele, o Inominável empresta as suas experiências, medos, sofrimentos e emoções à galeria de personagens a que deu vida, mas “emprestar” é mesmo a palavra exata. O Inominável não dá, apenas empresta, reservando o direito de os tomar de volta se assim o entender. É curiosa, mas, segundo o próprio Inominável, ineficaz, esta estratégia de criar um conjunto de *personae* para partilhar as suas penas:

When I think, that is to say, no, let it stand, when I think of the time I’ve wasted with these bran-dips, **beginning with Murphy, who wasn’t even the first**, when I had me, on the premises, within easy reach, tottering under my own skin and bones, **real ones**, rotting with solitude and neglect, till I doubted my own existence, and even still, today, I have no faith in it, none, so that I have to say, when I speak, Who speaks, and seek, and so on and similarly for all other things that happen to me and for which someone must be found, for things that happen must have someone to happen to, someone must stop them. But Murphy and the others [...] could not stop them, the things that happened to me, **nothing could happen to them, of the things**

**that happened to me, and nothing else either [...].** (*The Unnamable* 384, meus sublinhados)<sup>190</sup>

Esta ideia de que nada do que acontece ao Inominável poderia ser experimentado pelos restantes reforça a divisão entre o Inominável e as suas criaturas. Presume-se que as dores e as penas do primeiro são vividas num plano “real”, concreto, enquanto os restantes se movem num plano ficcional criado pelo próprio. Ressentido com a sua criação, é este o estado em que se encontra muitas vezes o Inominável. Porém, é questionável se ele tão pouco existiria não fora o universo de seres e coisas que inventou à sua volta. Como afirma Hassan:

Like the hero of an anti-creation myth, the Unnamable becomes the world he creates, becomes the creatures he invents, and takes life from the words they utter. He ends his preamble with the Berkeleian resolution to speak of nothing but himself, about whom he knows nothing. What he says from that point on refuses paragraphing. (Hassan 1971: 231)

Com efeito, há uma relação de estreita interdependência entre o Inominável e as suas criaturas: elas só existem porque o Inominável lhes concedeu a existência através das suas palavras, mas, por outro lado, o Inominável só existe nas palavras e nas ações das suas criaturas: “I think Murphy spoke now and then, the others too perhaps, I don’t remember, but it was clumsily done, you could see the ventriloquist” (*The Unnamable* 342). O Inominável é como se fosse um ventríloquo que de tanto falar pelos outros acaba por perder a sua própria voz, confundindo-se irremediavelmente com os bonecos que anima e necessitando deles para continuar a falar: “Ah if I could only find a voice of my own, in all this babble [...]” (*The Unnamable* 341-342).<sup>191</sup>

“Suppotes a Ventriliqorst Merries a Corpse” (FW 105), pode ler-se em *Finnegans Wake*,<sup>192</sup> e esta hipótese parece antecipar aquilo que acontece no último romance da trilogia beckettiana. Suponhamos então, como nos é pedido, que um ventríloquo se casa

---

<sup>190</sup> Por diversas vezes em *The Unnamable* se insinua que talvez Murphy não tenha sido o primeiro a ser criado pela voz do Inominável: “Sometimes I wonder if it is not Molloy, wearing Malone’s hat. [...] To tell the truth **I believe they are all here, at least from Murphy on**, I believe we are all here, but so far I have only seen Malone” (*The Unnamable* 287, meu sublinhado).

<sup>191</sup> Recorde-se que, em *Murphy*, o narrador é responsável pela intrigante afirmação: “All the puppets in this book whinge sooner or later, except Murphy who is not a puppet” (M 76). É curioso que Murphy seja separado das restantes personagens do romance apresentadas como marionetas, uma variante talvez dos bonecos que acompanham os ventríloquos introduzida em *The Unnamable*. No último texto da trilogia, Murphy não merece, contudo, qualquer tratamento diferencial, fazendo parte integrante da “tropa de lunáticos” (*The Unnamable* 302) do Inominável.

<sup>192</sup> Este excerto surge num capítulo dedicado ao manifesto de ALP. Sobre o manifesto, ver secção III.1 do presente capítulo.

com um cadáver, a consequência imediata é animá-lo, isto é, emprestar-lhe a vida e a voz que a sua condição de cadáver lhe negou. Comparar o Inominável a um cadáver é, porventura, ir longe de mais, mas a verdade é que tudo aponta para que ele viva uma existência próxima da decadência absoluta, sobretudo no que diz respeito ao seu corpo: “[A]ll these stories about travellers, these stories about paralytics, all are mine, I must be extremely old, or it’s memory playing tricks, if only I knew if I’ve lived, if I live, if I’ll live, that would simplify everything, impossible to find out [...]” (*The Unnamable* 405). Um dos mistérios mais interessantes, e intrigantes, que rodeiam a existência do Inominável é esta incerteza quanto ao seu próprio estatuto. Murphy e os restantes são apresentados como criações suas, mas o Inominável tão pouco se sente seguro de viver ou de ter vivido, de ser ou de ter sido. Por outro lado, a morte, diz-nos o Inominável, não é sequer garantia de se ter vivido (*The Unnamable* 336). Talvez por isso revele tantas reticências em falar de si, mesmo quando parece apostado em fazê-lo: “Perhaps it is time I paid a little attention to myself, for a change. **I shall be reduced to it sooner or later.** At first sight it seems impossible. Me, utter me, in the same foul breath as my creatures” (*The Unnamable* 294, meu sublinhado). Não se sabe ao certo o que poderia obrigar o Inominável a virar as suas atenções exclusivamente sobre si próprio. As histórias são à partida infundáveis e cada pessoa é para o Inominável uma história, e vice-versa: “Perhaps I shall be obliged, in order not to peter out, to invent another fairy-tale, yet another, with heads, trunks, arms, legs and all that follows, let loose in the changeless round of imperfect shadow and dubious light” (*The Unnamable* 301). Talvez seja apenas a força do cansaço a empurrar o Inominável para longe do universo das efabulações: “[I]t’s tiring in the end, and it’s only the beginning, how I manage, under such conditions, to do what I’m doing [...]” (*The Unnamable* 380).

Na sua experiência vicariante do mundo, o Inominável obtém aquilo que Murphy procura incessantemente sem nunca conseguir, uma aparente existência sem os constrangimentos do corpo: “[T]he topographical and anatomical information in particular is lost on me [...]” (*The Unnamable* 405). Não se pode aferir com certeza se o Inominável vive na zona escura da mente tão admirada por Murphy, mas sabe-se que ele habita uma espécie de vácuo, onde o tempo se encontra suspenso e o espaço não é mais do que uma zona fronteira, fugidia, entre a consciência e o inconsciente. Hassan fala de exílio para definir este estado:

The speakers [of the trilogy], speaking always in the first person, are all exiled beings, shadows representing the universal drama of the Self. They enact, in the spirit of consummate parody, the ancient struggles between Mind and Matter, Fiction and Fact, Self and Other, Eternity and Time, Light and Dark, Word and Silence. [...] Like Cartesian clowns, they play out the farce of human identity in a cosmos turned inside out. They also serve as total satirists of our condition, leaving nothing holy or intact. Above all, they are the heroes of a new kind of consciousness, pure voices of subjectivity [...]. (Hassan 1971: 233)

Fragmentado, dividido, o Inominável questiona-se e questiona-nos. Desprovido de corporalidade, é no corpo do texto, na matéria de cada palavra, que sobrevive. Não se pense, contudo, que se trata de uma vivência pacífica. Trata-se antes de um inquietante e interminável fluxo de palavras revelador de uma identidade que se encontra absolutamente pulverizada:

[...] I'm in words, made of words, others' words [...], I'm all these flakes, meeting, mingling, falling asunder, wherever I go I find me, leave me, go towards me, come from me, nothing ever but me, a particle of me, retrieved, lost, gone astray, I'm all these words, all these strangers, this dust of words, with no ground for their settling, no sky for their dispersing, coming together to say, fleeing one another to say, that I am they, all of them, those that merge, those that part, those that never meet, [...] and that I seek, like a caged beast born of caged beasts [...] to make everything clear [...]. (*The Unnamable* 379-380)

Apesar da vontade de falar apenas de si próprio, o Inominável não consegue escapar ao universo dos (seus) outros pois sem eles não existiria de todo. De resto, a grande missão do Inominável parece ser precisamente dar sentido a um mundo que carece urgentemente de um: “No, it is not that their meaning escapes me, my own escapes me just as much” (*The Unnamable* 288). Tornar tudo mais claro é o desejo confesso do Inominável, para que depois o silêncio possa reinar, absoluto. O problema é que as palavras oferecem combinações infinitas e, tal como Murphy, admirador do pequeno mundo da mente, não consegue resistir a Celia e aos biscoitos de gengibre, o Inominável, admirador do silêncio, não consegue resistir às questões, planos, aspirações, hipóteses, opiniões e comparações com que as palavras o tentam a prosseguir o seu intenso monólogo:

[T]hat's right, questions, I know millions, I must know millions, and then there are plans, when questions fail there are always plans, you say what you'll say and what you won't say, that doesn't commit you to anything [...], when plans fail there are always aspirations, it's a knack, you must say it slowly, If only this, if only that [...]. What else, opinions, comparisons,

**anything rather than laughter**, all helps [...]. (*The Unnamable* 394, meu sublinhado)

Um aspeto a reter na intervenção do Inominável é esta rejeição do riso como quebra do silêncio. Só às palavras é reconhecida a virtude de o combater. Curiosamente, em *Molloy*, uma afirmação semelhante é produzida: “Smiles are all very nice in their own way, very heartening, but at a reasonable distance” (*Molloy* 159). Aliás, não apenas os sorrisos, mas também as lágrimas devem estar situadas a uma distância de segurança, como se pudessem de alguma forma afetar (ou infetar) os cerebrais protagonistas da trilogia: “Tears and laughter, they are so much Gaelic to me” (*Molloy* 32). A linguagem das emoções está para as vozes da trilogia como o Gaélico para muitos irlandeses: trata-se de uma linguagem estranha (quase estrangeira) que causa perplexidade, mas que remete, simultaneamente, para as suas origens.

Embora o Inominável afirme, repetidamente, desejar o silêncio, a verdade é que desde o início se confessa incapaz de o abraçar: “And all these questions I ask myself. It is not in a spirit of curiosity. I cannot be silent” (*The Unnamable* 288). Incapaz de ser, sendo silêncio, o Inominável testemunha, desarmado, a corrente interminável de perguntas que brotam da sua boca: “That is typical. I know no more questions and they keep on pouring out of my mouth. I think I know what it is, it’s to prevent the discourse from coming to an end, this futile discourse which is not credited to me and brings me not a syllable nearer silence” (*The Unnamable* 301). O discurso que anima o Inominável não será tão fútil quanto este quer fazer parecer. A verdade é que sem a sua torre de palavras o Inominável não existiria. A queda da torre, qual Babel, equivaleria à sua dissolução completa, ao silêncio de um final sem qualquer possibilidade de retorno. Contra este fim anunciado, só parcialmente desejado, o Inominável usa como arma os expedientes da arte narrativa:

It is I invented him [Mahood], him and so many others, and the places where they stayed, the places where they stayed, in order to speak, since I had to speak, without speaking of me, I couldn’t speak of me, I was never told I had to speak of me, **I invented my memories**, not knowing what I was doing, not one is of me. **It is they asked me to speak of them, they wanted to know what they were, how they lived, that suited me**, I thought that would suit me, since I had nothing to say and had to say something, I thought I was free to say any old thing, so long as I didn’t go silent. (*The Unnamable* 389, meus sublinhados)

Murphy e a restante “tropa de lunáticos” (*The Unnamable* 302) impõem-se progressivamente na mente do Inominável que se sente instigado por eles a contar as suas histórias. As memórias de Murphy, Watt, “the pseudocouple Mercier-Camier” (*The Unnamable* 291), Molloy, Moran, Mahood e Worm, entre outros, transformam-se nas memórias do próprio Inominável que vive através de cada um deles. Talvez o universo mental do Inominável seja infinitamente mais rico do que algum dia fora o seu universo físico, conquistando um espaço maior e mais importante na sua vida. Talvez o Inominável não tenha sequer acesso a esse universo físico, encontrando-se acorrentado a um corpo vegetativo, um cérebro artificial, um estado comatoso, ou um pesadelo sem fim à vista. O certo é que falar, contar, inventar se transformam num imperativo de sobrevivência:

The fact would seem to be, if in my situation one may speak of facts, not only that I shall have to speak of things of which I cannot speak, but also, which is even more interesting, but also that I, which is if possible even more interesting, that I shall have to, I forget, no matter. And at the same time I am obliged to speak. I shall never be silent. Never. (*The Unnamable* 285-286)

Deverá a promessa do Inominável (de que nunca se calará) ser levada a sério? É preciso não esquecer a declaração premonitória de Malone no texto que precede *The Unnamable*: “But let us leave these morbid matters and get one with that of my demise, in two or three days if I remember rightly. Then it will be all over with the Murphys, Merciers, Molloyes, Morans and Malones, **unless it goes on beyond the grave**” (*Malone Dies* 229, meu sublinhado). Para lá do túmulo, talvez seja este o espaço sem tempo onde se encontra o Inominável.

Um outro elemento que liga os dois últimos textos da trilogia é a referência a uma ilha. Em *Malone Dies*, alguns pacientes de um hospício partem acompanhados por auxiliares para um passeio a uma ilha. As reflexões do narrador sobre este espaço são verdadeiramente intrigantes: “The island. **A last effort**. The islet. The shore facing the open sea is jagged with creeks. One could live there, perhaps happy, **if life was a possible thing**, but nobody lives there” (*Malone Dies* 279, meus sublinhados). Talvez Malone esteja enganado; talvez seja o Inominável, na sua estranha forma de vida, a habitar esta ilha:

The island, I’m on the island, I’ve never left the island, God help me. I was under the impression I spent my life in spirals round the earth. Wrong, it’s on the island I wind my endless ways. The island is all the earth I know. I don’t know it either, never having had the stomach to look at it. When I



come to the coast I turn back inland. And my course is not helicoidal, I got that wrong, I got that wrong too, but a succession of irregular loops, now sharp and short as in a waltz, now of a parabolic sweep that embraces entire boglands, now between the two, somewhere or other, and invariably unpredictable in direction, that is to say determined by the panic of the moment. (*The Unnamable* 320)

O pânico do momento é, aliás, o que parece guiar o Inominável em todas as suas ações e elucubrações. Seja esta ilha real ou imaginada, ela representa um espaço de fuga, ou um exílio desejado, para o Inominável e os seus avatares (*The Unnamable* 309). E não é estranho que assim seja já que uma ilha é, por excelência, um espaço inspirador de utopias, individuais ou coletivas. Como explica Adriana Corrado: “As the Island is detached from the rest of the world, yet accessible, limited and circumscribed, but self-sufficient, thus a precise geographical place full of symbolic values, it is the ideal place where to find the lost happiness [...]” (Corrado 2000: 317).

Felicidade, juventude, mobilidade, é difícil definir com exatidão todos os tesouros perdidos pelo Inominável. Sonho, pesadelo, alucinação, são várias as palavras que poderiam sintetizar o estado liminar em que este se encontra. Porém, como nem sempre as palavras são capazes de descrever com propriedade e exatidão os estados, as pessoas e as coisas, é tempo de acolher o silêncio que Murphy tanto desejava (ao mesmo tempo que não resistia à música de Celia) e que o Inominável tanto teme. O silêncio é, de resto, um elemento crucial no conjunto da obra de Samuel Beckett. Como sublinha Maria Margarida Pinto:

Inconscientemente relacionada com o sono, a paralisia e a morte, a pausa torna possível a eternidade numa das suas variantes menores, infinitamente repetidas. O herói beckettiano (quer no drama, quer na prosa) teme e, ao mesmo tempo, anseia pelo silêncio da morte. Daí a compulsão para falar (substancialmente mais no caso da prosa), para dizer frases imensamente longas que, supostamente, irão adiar o silêncio final. (Pinto 2006: 364)

Adiar o silêncio final é a decisão suprema do Inominável que desde o início se propõe a continuar, independentemente dos escolhos do caminho: “Where now? Who now? When now? Unquestioning. I, say I. Unbelieving. Questions, hypotheses, call them that. Keep going, going on, call that going, call that on” (*The Unnamable* 285). Todavia, na última peça de Beckett, *Quoi OÙ*, escrita em francês em 1983, traduzida pelo próprio Beckett para inglês no mesmo ano, e publicada pela Grove em 1984, a voz das caricatas criaturas beckettianas parece finalmente aceitar a sua extinção, recusando qualquer tentativa de fazer sentido:

V Good.  
I am alone.  
In the present as were I still.  
It is winter.  
Without journey.  
Time passes.  
That is all.  
Make sense who may.  
I switch off.  
(*What Where*, Beckett III: 504)

V, a voz de Bam, “in the shape of a small megaphone” (*What Where*, Beckett III: 496), desliga-se para sempre. O silêncio instala-se e cabe aos leitores e aos espectadores procurarem sentidos nas palavras, mas também nas reticências, nas pausas e nos silêncios beckettianos.

### III. *Sewing a dream together*: A Urdidura do Sonho em *Finnegans Wake*

As all historians know, the past is a great darkness, and filled with echoes. Voices may reach us from it; but what they say to us is imbued with the obscurity of the matrix out of which they come; and, try as we may, we cannot always decipher precisely in the clearer light of our own day.

Margaret Atwood, *The Handmaid's Tale*

Still in the dense and dark night which envelops remotest antiquity, there shines an eternal and inextinguishable light.

Giambattista Vico, *New Science*

No Capítulo 2 desta dissertação, que versa sobre as interações entre o corpo e a mente, apresentei Humphrey Chimpden Earwicker e Anna Livia Plurabelle como polos complementares de uma consciência híbrida ou andrógina<sup>193</sup> que poderia muito bem dar voz às interrogações de Pessoa: “Meu Deus, meu Deus, a quem assisto? Quantos sou? Quem é eu? O que é este intervalo que há entre mim e mim?” (Pessoa 1991: 62). No presente capítulo gostaria de acrescentar aos argumentos então aduzidos um novo e importante indício, “o sono hemisférico”.

Os biólogos e os cientistas em geral sabem hoje que alguns animais, como os golfinhos ou os patos, não partilham os padrões de sono típicos (e indispensáveis) aos mamíferos, entre eles os seres humanos, valendo-se daquilo que designam por “sono

---

<sup>193</sup> Cf. as secções III, III.1 e III.2 do Capítulo 2.

hemisférico” e que, na prática, significa que estes animais conseguem manter-se ativos as vinte e quatro horas do dia já que apenas um dos seus hemisférios cerebrais dorme de cada vez. Por outras palavras, quando o hemisfério direito goza de descanso, o esquerdo garante, ainda assim, um estado de vigília e atividade, e quando o esquerdo finalmente adormece é o hemisfério direito quem assume os comandos de toda a atividade física e cerebral.<sup>194</sup> Uma adaptação importante na luta pela sobrevivência num mundo de presas e de predadores, o sono hemisférico é um fenómeno extremamente interessante para os estudiosos das ciências naturais, mas também para os estudiosos da literatura, se atentarmos na possibilidade de esse mecanismo poder ser transposto para a esfera das letras. O que não seria, de resto, novidade já que muitos dos mistérios da mente hoje desvendados pela ciência foram não raras vezes antecipados por escritores e outros artistas. Como refere Jonah Lehrer, em *Proust era um Neurocientista*: “Sabemos que Proust tinha razão quanto à memória, Cézanne estava misteriosamente certo quanto ao córtex visual, Stein antecipou-se a Chomsky e Woolf penetrou no mistério da consciência. A neurociência moderna confirmou estas intuições artísticas” (Lehrer 2007: 14).

Constatados os precedentes literários, uma questão se impõe: tratar-se-á *Finnegans Wake* do primeiro caso literário de sono hemisférico?

Dito de outro modo, não será que HCE e ALP funcionam como dois hemisférios cerebrais, sucedendo-se ciclicamente no controlo da máquina *wakeana*? Enquanto ALP dorme, a voz de HCE assume o comando e as suas aventuras emprestam sentido à “enorme ausência de forma que é o sono” (Lispector 2010 [1964]: 14); quando HCE adormece é ALP quem se faz ouvir, tecendo, como Penélope, um sonho que aos dois pertence:

**Hence we’ve lived in two worlds.** He is another he what stays under the himp of holth. The herewaker of our hamefame is his real namesame who will get himself up and erect, confident and heroic when but, young as of old, for **my daily comfreshenall**, a wee one woos. (FW 619, meus sublinhados)

Dois hemisférios, duas vozes, dois mundos que a própria ALP reconhece existirem, numa rotina que se afigura diária para garantir a produção do sonho – “sewing a dream

---

<sup>194</sup> Sobre este assunto ver, por exemplo:

[http://www.capitol.sleep.com/Sleeping\\_with\\_One\\_Eye\\_Open\\_June07.pdf](http://www.capitol.sleep.com/Sleeping_with_One_Eye_Open_June07.pdf), página acedida pela última vez a 20 de Maio de 2012.

together” (FW 28). Por vezes, ALP parece ressentir-se do seu trabalho de vigília e incita HCE a assumir o leme: “Rise up, man of the hooths, you have slept so long!” (FW 619). De resto, esta variação cíclica entre hemisférios e respetivos representantes é consentânea com a presença da teoria de Giambattista Vico no esquema textual de *Finnegans Wake*.

Quando questionado sobre se acreditava na ciência nova de Vico, Joyce não poderia ter sido mais direto: “I don’t believe in any science [...], but my imagination grows when I read Vico as it doesn’t when I read Freud or Jung” (Joyce *apud* Ellmann 1982 [1959]: 693). Joyce opõe claramente Vico a Freud e a Jung, revelando a importância do primeiro no seu trabalho criativo. Uma importância acentuada pela presença estratégica do escritor napolitano na abertura de *Finnegans Wake*: “riverrun, past Eve and Adam’s, from swerve of shore to bend of bay, bring us by **a commodius vicus of recirculation** back to Howth Castle and Environs” (FW 3, meu sublinhado).

As semelhanças entre Joyce e Vico e os seus trabalhos cumulativos são verdadeiramente significativas. Senão vejamos: Joyce resistiu às críticas devastadoras com a mesma determinação com que Vico enfrentou o silêncio absoluto dos seus pares; e se o primeiro consagrou dezassete anos da sua vida à escrita de *Finnegans Wake*, o segundo dedicou quase toda a sua vida adulta à redação, publicação, e revisão da sua teoria científica que, como o nome indica, se pretendia inovadora. A primeira edição da obra, financiada pelo próprio Vico através da venda de um anel, saiu em 1725, mas foi um fracasso absoluto. Na sua introdução à edição da Penguin de *La Scienza Nuova*,<sup>195</sup> Anthony Grafton sublinha mesmo que Vico tão pouco recebeu resposta de Le Clerc ou Newton para quem terá enviado pessoalmente cópias do livro (Grafton, NS xv). O revés não impediu, contudo, Vico de continuar a trabalhar numa segunda edição da obra (1729-1730) e, posteriormente, numa terceira (1744):

The final edition of the *New Science*, which appeared in the year of Vico’s death, became **his unruly summa. It defies recapitulation.** [...] **But its general purport is clear enough.** Vico set out to prove that his predecessors and contemporaries had misunderstood both **the capacities of the human mind** and **the development of the human race**. All too many intellectuals had dedicated themselves to the study of nature [...]. The proper study of mankind was – must be – man. (*idem* xvi, meus sublinhados)

---

<sup>195</sup> Doravante identificada pelas iniciais NS referentes à tradução inglesa (*New Science*) citada ao longo deste trabalho.

Às semelhanças entre os dois autores somam-se as semelhanças entre os dois textos, evidenciadas pelas palavras de Grafton na citação precedente. Com efeito, tal como no caso de *La Scienza Nuova*, *Finnegans Wake* pode ser descrito como um tratado que, não sendo religioso, filosófico ou científico reúne referências e temas da filosofia, da religião e da ciência, combinando-os com alusões históricas, reconhecimentos geográficos, factos económicos, preocupações linguísticas e, acima de tudo, motivos literários. Este “Livro da Noite”, como é apelidado por Harold Bloom (2011: 116, minha tradução), ou “nightynovel” (FW 54), como é apresentado em *Finnegans Wake*, assume, portanto, uma escala tão gigantesca que qualquer tentativa de recapitulação parece destinada a fracassar. Todavia, tal como no caso de *La Scienza Nuova*, o tema central do livro também é suficientemente explícito e fácil de apreender. Bloom, usando a terminologia de Freud, designa-o por “a family romance” (Bloom 2011: 112); Joyce descreve-o simplesmente como o sonho do velho Finn,<sup>196</sup>

lying in death beside the river Liffey and watching the history of Ireland and the world – past and future – flow through his mind like flotsam on the river of life. [...] The characters would be the dreamlike shapes of the eternal, unholy family, Everyman, his wife, their children, their followers, bobbing up and down the river. In the twentieth century Everyman’s avatar was to be Humphrey Chimpden Earwicker, keeper of a public house in Chapelizod, whose wife was Anna Livia, whose children were the twins Shem and Shaun and their sister [...], Isabel. (Joyce *apud* Ellmann 1982 [1959]: 544)

Em *The Anatomy of Influence* (2011), revisitação de *The Anxiety of Influence*, Harold Bloom apropria-se do título de um ensaio de Beckett, reescrevendo-o. Trata-se da famosa defesa de *Finnegans Wake* “Dante ... Bruno . Vico .. Joyce”, citada na introdução desta dissertação, que no texto de Bloom se transforma em “Joyce...Dante...Shakespeare...Milton” (Bloom 2011: 109-125). Ao retirar Bruno e

---

<sup>196</sup> Finn MacCool é um herói lendário irlandês que povoa o imaginário popular e os contos da tradição oral e escrita, onde o seu nome surge com variações, como acontece, de resto, em *Finnegans Wake*: “Foyne MacHooligan” (FW 593). Fin M’Coul é, por exemplo, a figura central do conto “A Legend of Knockmany”: “What Irish man, woman, or child has not heard of our renowned Hibernian Hercules, the great and glorious Fin M’Coul?” (Jacobs 2001: 89). Em desespero pela sua incapacidade de vencer o gigante Cucullin numa luta corpo a corpo, Fin M’Coul recorre à mulher, Oonagh, que engendra um inventivo plano para derrotar o gigante. Fingindo ser um bebé, Fin M’Coul aguarda a chegada do gigante, conduzido pela sua mulher até ao interior da casa, como mandam as leis da hospitalidade. Quando Cucullin se aproxima para melhor observar a bizarra criança, Fin morde-lhe o dedo que era a fonte do seu poder, assim o vencendo não pela força, mas pela astúcia de Oonagh (*idem* 89-97). Como sublinham Campbell e Robinson, em *Finnegans Wake* Finn é o representante de todos os heróis: “Finn typifies all heroes – Thor, Prometheus, Osiris, Christ, the Buddha – in whose life and through whose inspiration the race lives” (Campbell e Robinson 2005 [1944]: 4).

Vico da equação para fazer entrar Shakespeare e Milton, Bloom sugere que juntamente com Dante, os poetas ingleses são as influências maiores que podemos encontrar na obra de Joyce. Embora Joyce tenha reafirmado que não se sentia pressionado por nenhum precursor – nem mesmo por Shakespeare, ou “Chickspeer” (FW 145), ou “Shakhisbeard” (FW 177), ou “sighinspiner” (FW 395) –, Bloom insiste que a ausência de ansiedade perceptível a um nível consciente não impede a presença da mesma nos seus textos:

Richard Ellmann [...] asserted that Joyce suffered no anxiety of influence [...], but I recall telling Ellmann that Joyce’s personal lack of such anxiety was, to me, not the issue. *Ulysses* and *Finnegans Wake* manifest considerable belatedness more in relation to Shakespeare than to Dante. Influence anxiety exists between poems and not between persons. Temperament and circumstances determine whether a later poet *feels* anxiety at whatever level of consciousness. All that matters for interpretation is the revisionary relationship between poems, as manifested in tropes, images, diction, syntax, grammar, metric, poetic stance. (Bloom 2011: 6)

Mas se o importante é a relação de revisão manifesta nos temas e nos estilos de cada texto, Bloom não poderia nunca afastar Vico e a sua ciência nova já que *Finnegans Wake* os recupera implícita e explicitamente a todo o momento: “Then all that was was fair. Tys Elvenland! Teems of times and happy returns. The seim anew. Ordovico or viricordo. Anna was, Livia is, Purabelle’s to be. Northmen’s thing made southfolk’s place but howmulty plurators made eachone in person?” (FW 215).

Ora se Vico é uma influência reconhecida e acarinhada por Joyce, o mesmo não se passa com Shakespeare, embora a sua presença, mesmo em *Finnegans Wake*, seja, na opinião de Bloom, exponencialmente maior.<sup>197</sup> Oriundo da margem irlandesa, Joyce via certamente em Shakespeare um rival cujo lugar primeiro no centro do cânone pretendia disputar, uma rivalidade que não existia com Vico. Enquanto centro do cânone, Shakespeare representava tudo aquilo que Joyce desafiava: tradição, imperialismo, patriarcado, civilização. Vico, por outro lado, apresentava-se como uma voz outra, algo marginal, que começava a reemergir do esquecimento a que fora votada precisamente no momento em que Joyce se encontrava a escrever o seu derradeiro trabalho. Como salienta Seamus Deane na sua introdução a *Finnegans Wake*:

---

<sup>197</sup> São, de resto, muitas e muito diversificadas as fontes que terão inspirado a estrutura global e os temas recorrentes em *Finnegans Wake*. Num interessante estudo intitulado *Wake Rites: The Ancient Irish Rituals of Finnegans Wake* (2005), George Cinclair Gibson sugere que o texto de Joyce constitui antes de mais uma gigantesca ficcionalização de *Teamhúr Feis*, um conjunto de práticas e rituais centrais na Irlanda pré-cristã.

Giambattista Vico is certainly a patriarchal figure in many important respects but, even though he was being rediscovered during the years of the *Wake*'s composition, he is not, like Homer, a father figure of the classical tradition, so-called, of the West. His *New Science*, as its title implies, inaugurates something alternative [...]. Formally speaking, it is such a miscellaneous and apparently disorganized work that [... the] Viconian presence in the *Wake* legitimizes the work's subversion of dictatorial and authoritative modes, the executive orderings of experience that belong to the 'daylight' canon and not to the disorderly and uncontrollable experiences of the night. (Deane 2000: xii)

A ciência nova de Vico apresentava assim todos os ingredientes pretendidos por Joyce, daí a sua ficcionalização em *Finnegans Wake*. No entanto, não terão sido apenas as ideias de Vico a alimentar a imaginação de Joyce. Os muitos encontros com o preconceito, a injustiça, e, sobretudo, a falta de reconhecimento que Vico teve de ultrapassar ao longo da sua vida também deverão ter exercido um forte atrativo sobre Joyce que nos seus textos tende a celebrar repetidamente a figura do anti-herói, sendo os exemplos maiores Leopold Bloom, em *Ulysses*,<sup>198</sup> e HCE, em *Finnegans Wake*.

Impõe-se igualmente recordar algumas coincidências que ligam Joyce e Vico. A primeira prende-se com o tema da “queda”. “Finnegan’s Wake”,<sup>199</sup> a balada popular que inspirou Joyce na escolha do título final do seu *Work in Progress*, narra o surpreendente retorno à vida de Tim Finnegan após uma queda que todos julgavam ter sido fatal. Este episódio caricato é recordado e reciclado recorrentemente em *Finnegans Wake*:

The fall (bababadalgharaghtakamminarronkonnbronntonnerronntuonn-thunntrovarrhounawnskawntoohooohordenenthurnuk!) of a once wallstrait oldparr is related early in bed and later on life down through all christian minstrelsy. The great fall of the offwall entailed at such short notice the pftjschute of Finnegan, erse solid man, that the humptyhillhead of himself promptly sends an enquiring one well to the west in quest of his tumptytumtoes: and their upturnpikepointandplace is at the knock out in the park where oranges have been laid to rust upon the green since devlinsfirst loved livvy. (FW 3)

<sup>198</sup> Num texto em que recorda vários jardins textuais do modernismo, Gualter Cunha classifica o jardim das traseiras da casa de Bloom como um jardim alternativo em total conformidade com o carácter afirmativo, mas moderado e anti-heroico do seu proprietário: “Joyce knew these gardens very well [the gardens of Aldington, of Pound and, above all, of Eliot] and knew how huge these threats were, but even so, or for that reason, he persisted in contesting them through the character of Bloom. In its affirmation of the dense materiality and massive presence of the human, Bloom’s garden, which is significantly a back garden, becomes a powerful alternative to the silence, the emptiness and the absence that prevail in the front gardens of modernism” (Cunha 2008: 53).

<sup>199</sup> Ver texto em Fargnoli 2003: 288.

Tal como o excerto anterior deixa antever, em *Finnegans Wake*, a queda de Tim Finnegan confunde-se com uma série de outras quedas reais ou simbólicas. Numa obra já considerada canónica pelos estudiosos de *Finnegans Wake*, *A Skeleton Key to Finnegans Wake – Unlocking James Joyce’s Masterwork*, Joseph Campbell e Henry Robinson destacam algumas destas quedas famosas: “[I]t is Lucifer’s fall, Adam’s fall, the setting sun that will rise again, the fall of Rome, a Wall Street Crash. It is Humpty Dumpty’s fall and the fall of Newton’s apple. And it is every man’s daily recurring fall from grace” (Campbell e Robinson 2005 [1944]: 5). Cumpre-me acrescentar à importante lista compilada pelos dois autores a queda do próprio Vico de uma escada quando tinha apenas sete anos de idade (cf. Grafton, NS xiv).

O acidente que vitimou Vico teve como consequência imediata uma fratura craniana e a impossibilidade de frequentar a escola, dois obstáculos consideráveis para alguém que já tinha de se debater com as dificuldades decorrentes de pertencer, tal como Joyce, a uma família de poucos recursos. As dificuldades financeiras foram, aliás, uma constante na vida de Vico. O seu pai era proprietário de uma pequena livraria em Nápoles, cidade italiana onde Vico nasceu e sempre viveu sem nunca ter viajado dentro ou fora de Itália. Confrontado com a impossibilidade de se deslocar até à escola, Vico prosseguiu os estudos em casa, tendo progredido graças ao seu grande esforço e empenho. Contudo, quando chegou o momento de voltar à escola, o seu progresso não foi de todo reconhecido pelos mestres do colégio jesuíta que frequentava (Grafton, NS xiv). Esta experiência falhada junto dos jesuítas e o seu consequente afastamento não pode deixar de recordar a experiência conturbada de Stephen Dedalus, em *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), e a experiência do próprio Joyce que, após uma primeira fase em que considera juntar-se à Ordem dos Jesuítas, opta por tornar-se, não sem alguma ironia, um “sacerdote da imaginação eterna” (Joyce *apud* Butler 2004: 29). Fechados os caminhos do ensino jesuíta, Vico dedica-se ao estudo e à prática da lei romana, alcançando grande notoriedade quando defende com sucesso o seu próprio pai num processo judicial (cf. Grafton, NS xiv). Curiosamente, tanto *Ulysses* como *Finnegans Wake* são pródigos em julgamentos de figuras paternas: Leopold Bloom é julgado pelo “tribunal da consciência” (U 609), em *Ulysses*; HCE, por todas as vozes e presenças do universo *wakeano*, incluindo ele próprio, como o episódio do *pub* ilustra bem (FW 309-382).<sup>200</sup>

---

<sup>200</sup> Ver secção III.2 do Capítulo 1.



Já anteriormente se disse que o boato é uma estratégia essencial na estrutura global de *Finnegans Wake*, apresentando-se o episódio das lavadeiras como um exemplo paradigmático de “gossipocracy” (FW 476).<sup>201</sup> Também neste caso se descobre a influência da ciência nova. Segundo Vico, o boato percorreu um longo caminho desde o início dos tempos, perpetuando equívocos e reforçando crenças infundadas:

[120] By its nature, the human mind is indeterminate; hence, when a man is sunk in ignorance, he makes himself the measure of the universe.

[121] This axiom explains two common human customs: first, that rumour grows as it spreads, *fama crescit eundo*; and second, that presence diminishes rumour, *minuit praesentia famam*. Now, since the world began, rumour has travelled a very long way, and so has been the inexhaustible source of all the grandiose opinions which people have previously entertained about remote and unknown antiquities. (Vico, NS 75)

Uma dessas crenças errôneas que envolve a antiguidade é, de acordo com a teoria de Vico, o facto de a nossa civilização não ter sido criada por sábios legisladores, mas antes por brutos gigantes que erravam pela terra depois do dilúvio. Quando estes gigantes ouviram pela primeira vez o som do trovão, a sua incompreensão face ao fenómeno natural, fê-los entender nele a voz de uma poderosa divindade que deveria ser temida: “Here begins the *philosophy of authority* [...]” (*idem* 150 [#386]). Assim explica Vico a existência de um Júpiter em cada nação pagã (*idem* 41 [#47]). Terão sido estes gigantes os responsáveis pelo início de uma “idade dos deuses” uma era à qual se sucedeu a “idade do heróis” e, finalmente, a “idade dos homens” (*idem* 22 [#31]).<sup>202</sup> Finalmente não significa definitivamente pois a corrupção e a degradação das leis e costumes humanos podem conduzir a humanidade – “by a commodius vicus of recirculation” (FW 3) – de volta a uma época de barbárie semelhante à dos gigantes originais.<sup>203</sup>

[292] At first, people desire to throw off oppression and seek equality: witness the plebeians living in aristocracies, which eventually become

---

<sup>201</sup> Ver secção III.1 do Capítulo 1.

<sup>202</sup> A cada idade corresponde um tipo de linguagem: a primeira era uma linguagem muda que se socorria de gestos e de objetos para veicular sentidos e significados; a segunda, uma linguagem que fazia uso de emblemas heroicos, como as metáforas, as imagens, as comparações, entre outros; e a terceira é a linguagem humana nos seus diversos idiomas e convenções (cf. Vico, NS 22 [#31]).

<sup>203</sup> Segundo Vico, a Idade Média é um claro exemplo de tal retrocesso: “During the medieval return of barbarism, the nations again fell mute, unable to write their vernacular speech. We have no early record of the language of the Italians, French, Spanish, or the other nations. Latin and Greek, in turn, were learned only by the clergy. This is why French *clerc*, cleric, meant a literate person; and Italian *laico*, layman, meant illiterate [...]” (Vico, NS 197 [#485]).

democracies. Next, they strive to surpass their peers: witness the plebeians in democracies which are corrupted and become oligarchies. Finally, they seek to place themselves above the laws: witness the anarchy of uncontrolled democracies. (Vico, NS 109)

Esta cadeia de eventos descrita por Vico encontra eco em *Finnegans Wake* no diálogo entre Muta e Juva:

*Muta*: So that when we shall have acquired unification we shall have passed on to diversity and when we shall have passed on to diversity we shall have acquired the instinct to combat and when we shall have acquired the instinct to combat we shall pass back to the spirit of appeasement?

*Juva*: By the light of the bright reason which daysends to us from the high. (FW 610)

“Muta” é uma palavra latina que significa “mudança”. Não é, por isso, de estranhar que seja ele a recapitular as transformações a que a humanidade está sujeita. A palavra “Juva”<sup>204</sup> também é proveniente do latim e significa “beneficiar” ou tirar partido de alguma coisa. E o que Juva parece sugerir é que se tire partido da luz da razão que emana dos céus, uma luz que em tudo se assemelha à divina providência que, segundo Vico, é derramada sobre a humanidade, sem que esta se aperceba, para assegurar a sua sobrevivência e fortuna (NS 127 [#342]). Para evitar o retorno a um tempo de selvajaria é necessário obedecer à divina providência, enterrar solenemente os mortos e moderar as paixões do corpo através do casamento. Esta receita também é ensaiada em *Finnegans Wake*:

Sometime then, somewhere there, I wrote my hopes and buried the page when I heard **Thy voice**, ruddery dunner, so loud that none but, and left it to lie till a kissmiss coming. So content me now. Lss. Unbuild and be **buildn our bankaloan cottage** there and we'll **cohabit respectable**. (FW 624, meus sublinhados)

Respeitabilidade, ordem, higiene, medo e obediência, foram estas as condições que levaram os gigantes ancestrais a encolher até à comum estatura humana, no entender de Vico (NS 142 [#371]). A humanidade assim criada é, em *Finnegans Wake*, representada por uma criança:

[A] natural child, thenown by the mnames of, (aya! aya!) [...]; **the hundering blundering dunderfunder of plundersundered manhood; behold, he returns; renascenent; fincarnate** [...]; he; when no crane in Elga is heard; upout to speak this lay; without links, without impediments, with **gygantogyres**, with freeflawforms; parasama to himself [...]; **as**

---

<sup>204</sup> Curiosamente, “Juva” é também o nome de um dos mais antigos municípios finlandeses cuja origem remete para o século XV (<http://www.juva.fi/>).

**Jambudvispa Vipra foresaw of him**; the last half versicle repurchasing his pawned word; sorensplit and paddypatched; and pfor to pfinish our pfun of a pfan coalding the keddle mickwhite; **sure, straight, slim, sturdy, serene, synthetical, swift**. (FW 595-596, meus sublinhados)

A chegada desta criança é celebrada intensamente pois com ela, simbolicamente, se inicia o renascimento de uma civilização, tal como Vico, o “sábio” – significado de “vipra” em sânscrito (McHugh 1991 [1980]: 596) –, previu na sua teoria dos ciclos recorrentes ou “ciclos gigantes” (*ibidem*) tradução para a palavra grega “gigantogyroi”, aqui presente em mais uma imaginativa deturpação *wakeana*: “gygantogyres” (FW 596). Latim, grego, sânscrito, inglês, são muitas as línguas que se ouvem nesta babel literária, justificando a afirmação de Harold Bloom de que a principal lição viconiana assimilada por Joyce é a da “sobrevivência linguística, transmitida pela etimologia” (Bloom 2011: 117, minha tradução). Sete adjetivos, todos curiosamente iniciados pela letra “s”, são utilizados para caracterizar esta humanidade ainda na sua infância. Alguns são um pouco contraditórios, senão vejamos: “slim” significa “elegante”, mas “sturdy” é sinónimo de “robusto”; “sure” e “serene” apontam para um estado de serenidade e segurança, mas um dos significados de “swift” é “precipitado”. De resto, a palavra “serene” surge mais do que uma vez associada à teoria de Vico: “The Vico road<sup>205</sup> goes round and round to meet where terms begin. Still onappealed to by the cycles and unappalled by the recourses we feel all **serene**, never you fret, as regards our dutiful cask” (FW 452, meu sublinhado).

Sem precipitações, as correntes da História tal como as correntes de *Finnegans Wake* prosseguem o seu caminho. Nas mudanças de ciclo (e de hemisfério cerebral) existem continuidades e a herança do passado permanece para sempre inscrita na consciência humana e na consciência textual que enforma *Finnegans Wake*. Como explica John Bishop:

Since *The New Science* sees the consciousness into which one grows as the product of a historical development [...], it complementarily implies that the unconscious conflicts rifting modern minds and societies are historically transmitted over much more than one generation. (Bishop 1993: 188)

Também os conflitos que perpassam *Finnegans Wake* se transmitem de geração em geração, como se da passagem de um testemunho ou da entrega de uma carta

---

<sup>205</sup> Vico Road é, de resto, uma das estradas mais emblemáticas de Dublin, ao longo da qual se situam algumas das maiores e mais abastadas propriedades da cidade.

testamental se tratasse: “Letter, carried of Shaun, son of Hek, written of Shem, brother of Shaun, uttered for Alp, mother of Shem, for Hek, father of Shaun” (FW 420). Nas próximas duas secções teremos a oportunidade de verificar as implicações desta alternância de ciclos e de hemisférios cerebrais começando por conhecer, na secção III.1, o Manifesto de ALP que, respeitando o carácter híbrido de *Finnegans Wake*, terá sido inspirado pela mãe, representante do hemisfério feminino, mas escrito por Shem, um dos polos da psique masculina do texto e um dos protagonistas da secção III.2 juntamente com Shaun, seu irmão gêmeo.

### III.1 *A comedy of letters!:* Factos, Ficções e Fações em *Finnegans Wake*

And I turn around again and gather the covers about me, as the thing my husband is fucking in his sleep slowly recedes. A thing that might be me.

Or it might not be me. It might be Marilyn Monroe – dead or alive. It might be a slippery, plastic kind of girl, or a woman he knows from work, or it might be a child – his own daughter, why not? There are men who would do anything, asleep, and I am not sure what stops them when they wake. I do not know how they draw the line.

Anne Enright, *The Gathering*

Veronica Hegarty, a narradora de *The Gathering*, é uma habitante de Dublin em finais do século XX. Confrontada com o suicídio do seu irmão Liam, apenas um ano mais velho, recorda uma série de eventos traumáticos relacionados com uma estadia em casa da avó, no Verão de 1968, onde Liam teria sido sexualmente abusado por Lambert Nugent, um velho conhecido da família e visita assídua da casa (Enright 2011: 145-146).<sup>206</sup> Especialmente traumática é, desde logo, a sua visão da família Hegarty, cuja prole, no seu entender vergonhosamente larga, compreende doze filhos (incluindo um casal de gémeos) e sete abortos espontâneos. Na noite do velório do seu irmão, Veronica e o marido, Tom, mantêm relações sexuais por iniciativa de Tom que procura

---

<sup>206</sup> Fica no ar a insinuação de que os abusos de Nugent terão começado antes com a própria mãe de Veronica e um tio que em consequência terá ido parar a um hospital psiquiátrico (Enright 2011: 223-224). Ninguém na família parece reconhecer os abusos e a própria Veronica só confrontada com uma série de escândalos sexuais divulgados pela imprensa consegue regressar a esses momentos traumáticos: “Over the next twenty years, the world around us changed and I remembered Mr Nugent. But I never would have made that shift on my own – if I hadn’t been listening to the radio, and reading the paper, and hearing about what went on in schools and churches and in people’s homes. It went on slap-bang in front of me and still I did not realise it. And for this, I am very sorry too” (*idem* 173).

mostrar-lhe que apesar da tristeza a vida continua necessariamente para os que vivem. Embora Veronica não tenha travado esta iniciativa, a sua passividade revela incompreensão. Como poderia ele pensar em sexo naquela noite em particular? A partir dessa noite e, por algum tempo, Veronica deixa de confiar no corpo do seu marido (*idem* 73). A desconfiança gera interrogações: Veronica tenta imaginar as fantasias sexuais que povoam os sonhos de Tom (*idem* 134). As interrogações inevitavelmente conduzem ao confronto:

[...] ‘You’d fuck anything.’

‘What?’ he says.

I say, ‘I don’t know where it starts and where it ends, that’s all. You’d fuck the nineteen-year-old waitress, or the fifteen-year-old who looks nineteen.’

‘Sorry?’

‘I don’t know where the edges are, that’s all. I don’t know where you draw the line. Puberty, is that a line? It happens to girls at nine, now.’

‘What are you talking about?’ he says.

‘Or not your actual fucking. Of course. But just, you know, to your *desire*. To what you want. Is there a limit to what you want to fuck, out there?’

I have gone mad. (*idem* 176)

O aspeto mais interessante do interrogatório de Veronica é o facto de este se prender não com as ações do marido, mas com uma alegada promiscuidade do seu mundo mental, das suas fantasias, dos seus desejos mais secretos. De certa forma, as desconfianças de Veronica acabam por coincidir com a teoria de Jung sobre as diferenças existentes entre a consciência e o inconsciente femininos e masculinos:

[A] consciência da mulher é em geral limitada a um homem, enquanto a consciência do homem tem a tendência de ir além da relação pessoal – tendência que muitas vezes se opõe a tudo que é pessoal. No inconsciente podemos encontrar então uma compensação por via dos contrários. Tudo isso está em perfeita harmonia com a figura da *anima* do homem, de contornos relativamente definidos, e com o indefinido polimorfismo do *animus* da mulher. (Jung 2000 [1974]: 44-45)

A *anima* apresenta-se, por conseguinte, como o “sentimento irracional” ou a imagem primordial da mulher que habita o inconsciente masculino, enquanto o *animus* é o “pensamento irracional” ou a imagem primordial do homem que povoa o inconsciente feminino (*idem* 44).

Para além de um retrato pungente de uma família ao longo de mais de três gerações, o romance de Anne Enright traça o caminho trilhado pela Irlanda ao longo de várias

décadas, realçando as restrições do catolicismo e as perversões e as formas de violência por elas provocadas (Enright 2011: 227):

What hurts now is the fact that Daddy is dead. He died in 1986. So he never did walk into a shop where they sold condoms by the cash register. He never had to change his mind, not even slightly. I think of him, too, when I palm the cuttlefish bone of a mango pip; the fact that when Daddy died no one in Ireland ate mango, though I think kiwi was all the rage by then. And I feel I must console him for the distance we have moved from the place where he stopped. (Enright 2011: 97)

Na crítica contundente ao poder castrante do catolicismo, bem como em outros aspetos, este romance remete para o universo textual de James Joyce. Remete, desde logo, para a paralisia, a estagnação e a violência explícita ou latente em *Dubliners*. Remete também para *Finnegans Wake*, um texto em grande parte dedicado a explorar a psique masculina através de HCE que terá sido, em atos ou simples pensamentos, infiel, cometendo este crime/pecado em local público, assim agravando a sua culpa, uma culpa que poderá incluir o desejo sexual pela própria filha, Issy. Como sublinha David Hayman:

Taken together, the tales and the enclosing narrative are not constituted as stories but as facets of the story not of or only of an individual pub-keeping outsider / stranger but also of a mature and aging male, the embodiment of male force, male desire, male guilt and vulnerability and universal decay in the predominantly female medium of the night, and the subconscious. (Hayman 1997: 107)

Se Veronica Hegarty expõe as suas dúvidas num confronto verbal com o marido, ALP, a mãe de Issy e dos gémeos Shem e Shaun, opta por um manifesto ou “mamafesta” (FW 104), para ser mais precisa. O manifesto da mãe surge, convenientemente, sem título, o que dá azo à invenção de uma imensa panóplia de títulos possíveis (FW 104-107). O título mais longo, que encerra a lista, oferece um resumo da história de HCE e ALP e, por extensão, um resumo de *Finnegans Wake*:

*First and Last Only True Account all about the Honorary Mirsu Earwicker, L.S.D., and the Snake (Nuggets!) by a Woman of the World who only can Tell Naked Truths about a Dear Man and all his Conspirators how they all Tried to Fall him Putting it all around Lucalizod about Privates Earwicker and a Pair of Sloppy Shuts plainly Showing all the Unmentionability falsely Accusing about the Raincoats.* (FW 107, em itálico no original)

Neste pequeno excerto fica bem explícito como factos, ficções e fações se misturam nesta “comedy of letters!” (FW 425) que é o manifesto de *Finnegans Wake*. Tudo gira em torno de peças de vestuário, ou da falta delas: as verdades vão nuas e os detratores de HCE parecem tê-lo apanhado de roupa interior – “unmentionables” (McHugh 1991

[1980]: 107) – na mão. A íntima relação entre fatos, factos e fabulações não se limita apenas a HCE, sendo que o “vestuário evolutivo” (FW 109) de ALP também merece especial destaque:

[S]he was, after all, wearing for the space of the time being **some definite articles of evolutionary clothing**, inharmonious creations, a captious critic might describe them as, or not strictly necessary or **a trifle** irritating here and there, but for all that suddenly full of local colour and personal perfume and suggestive, too, of so very much more and capable of being stretched, filled out, if need or wish were [...]. Who in his heart doubts either that **the facts of feminine clothiering** are there all the time or that **the feminine fiction**, stranger than the facts, is there also at the same time, only a little to the rere? (FW 109, meus sublinhados)

Que a ficção feminina se afigure pouco familiar e mais estranha do que os factos (e os fatos) femininos não é surpreendente já que as vozes tradicionalmente ouvidas até então, quer na literatura quer na vida real, eram sobretudo masculinas. A introdução da palavra “trifle” (“ninharia”) neste excerto, associada ao vestuário, recorda, de resto, uma das escritoras que mais se bateu pela necessidade de uma tradição feminina na literatura: falo de Virginia Woolf e, muito concretamente, de *Orlando: A Biography* (1928).

Orlando, protagonista do romance de Woolf, tem a oportunidade de realizar uma viagem fantástica. Atravessando vários séculos, inicia o seu percurso como homem, mas termina-o como mulher e experimenta inclusivamente as dificuldades e as bênçãos da maternidade. A grande transformação operada na vida de Orlando torna-se especialmente evidente quando observamos as diferenças entre os seus retratos oficiais enquanto homem e enquanto mulher:

If we compare the picture of Orlando as a man with that of Orlando as a woman we shall see that though both are undoubtedly one and the same person, there are certain changes. The man has his hand free to seize his sword, the woman must use hers to keep the satins from slipping from her shoulders. The man looks the world full in the face, as if it were made for his uses and fashioned to his liking. The woman takes a sidelong glance at it, full of subtlety, even of suspicion. Had they worn the same clothes, it is possible that their outlook might have been the same. (Woolf 2005 [1928]: 490)

Orlando-homem, afirmativo, faz-se acompanhar de uma espada, símbolo da sua masculinidade, mas também do império e do patriarcado. Por sua vez, Orlando-mulher, é representada olhando o mundo de soslaio, com as mãos segurando o xaile, símbolo da sua feminilidade e fragilidade. Usassem eles as mesmas roupas e os seus modos e

atitudes poderiam aproximar-se. Como se lê no texto de Woolf: “Vain **trifles** as they seem, clothes have, [philosophers] say, more important offices than merely to keep us warm. They change our view of the world and the world’s view of us” (*idem* 475, meu sublinhado). De tal forma que parecem ser as roupas a conferir-nos forma e não o contrário: “it is clothes that wear us and not we them” (*idem* 490).<sup>207</sup> Apesar das suas desconfianças, Orlando, a mulher, atreve-se a abraçar um mundo eminentemente masculino, o mundo da poesia, alcançando eventualmente o sucesso desejado:

Fame! (She laughed.) Fame! Seven editions. A prize. Photographs in the evening papers (here she alluded to the ‘Oak Tree’ and the ‘Burdett Coutts’ Memorial Prize which she had won; and we must snatch space to remark how discomposing it is for her biographer that this culmination to which the whole book moved, this peroration with which the book was to end, should be dashed from us on a laugh casually like this; but **the truth is that when we write of a woman, everything is out of place** – culminations and perorations; accent never falls where it does with a man). (*idem* 549, meu sublinhado)

Mais do que a biografia de Orlando, *Orlando: A Biography* é uma revisitação da história da literatura inglesa levada a cabo por uma mulher especial, que sabe intimamente o que é ser homem, mas que deseja ardentemente encontrar uma voz própria, feminina, para inaugurar uma nova tradição literária, tal como insistirá Woolf em *A Room of One’s Own* (1929).

Uma voz própria ou uma versão pessoal dos factos é o que ALP ambiciona através do seu manifesto, mas, como se lê numa das citações precedentes, os factos, tal como os

---

<sup>207</sup> Seria impossível deixar de introduzir aqui uma referência a *Sartor Resartus* (1836), de Thomas Carlyle, e à sua Filosofia das Roupas, devidamente mencionado e parodiado em *Finnegans Wake*: “And forthemore let legend go lore of it that mortar scene so cwympty dwympty what a dustydust it razed arboriginally but, luck’s leap to the lad at the top of the ladder, so **sartor’s resorted** why the sinner the badder” (FW 314, meu sublinhado). O romance de Carlyle apresenta-se como um comentário da vida e da obra do filósofo alemão Diogenes Teufelsdröckh, mas, na prática, trata-se de um texto metaficcional empenhado na reflexão sobre o processo de escrita e de divulgação do próprio livro, na senda de *Tristram Shandy*, a que aliás se alude – “our *Sartor Resartus*, which is properly a ‘Life and Opinions of Herr Teufelsdröckh’” (Carlyle 1958 [1836]: 86) – e antecipando também o último romance de Joyce e a trilogia de Beckett. Segundo o editor de *Sartor Resartus*, o Professor Teufelsdröckh poderia ser entendido como “um inimigo das roupas” (*idem* 106) ao chamar a atenção para a igualdade de todos, independentemente dos trajes envergados: “Perhaps not once in a lifetime does it occur to your ordinary biped, of any country or generation, be he gold-mantled Prince, or russet-jerkined Peasant, that his Vestments and his self are not one and indivisible; that *he* is naked without vestments, till he buy or steal such, and by forethought sew and button them” (*idem* 104). Ainda assim, o Professor reconhece, com alguma ironia, que as roupas têm um poder simbólico inquestionável, encontrando-se na base da formação de todas as sociedades humanas (*idem* 94): “Are we Opossums; have we natural Pouches, like the Kangaroo? Or how, without Clothes, could we possess the master-organ, soul’s seat, and true pineal gland of Body Social: I mean, a PURSE?” (*idem* 116).



fatos, podem ser manipulados consoante as vontades e as necessidades dos interlocutores (“capable of being stretched, filled out, if need or wish were”, FW 109), criando-se a partir da história de ALP mil e uma versões reunidas na extensa lista de títulos que abre o capítulo. Entre os títulos mais económicos encontram-se simples variações com o nome dos protagonistas – “He Can Explain”; “Amy Licks Porter while Huffy Chops Eads” (FW 105, 106); títulos que remetem para o universo literário, com alusões a peças de Shakespeare e textos de Dickens, de Swift ou de Carroll (FW 104, 106); outros ainda evocam textos sagrados como o *Livro dos Mortos* do Antigo Egito (FW 105), a *Bíblia* (FW 104), ou o *Corão*, cujo início é, de resto, copiado no primeiro parágrafo do capítulo: “In the name of Annah the Allmaziful, the Everliving, the Bringer of Plurabilities, haloed be her eve, her singtime sung, her rill be run, unhemmed as it is uneven!” (FW 104). A aproximação do texto do manuscrito a diferentes textos sagrados não é, aliás, inédita ao longo do capítulo. Numa inversão paródica, perto do final, sugere-se que foi o manifesto de ALP (ou seja, o próprio *Finnegans Wake*) que inspirou a escrita do famoso *Book of Kells* e não o contrário: “plainly inspiring the tenebrous *Tunc* page of the Book of Kells” (FW 122).

Para além das dúvidas quanto ao título do manifesto a questão que assombra todo o capítulo é a identidade do seu autor, ou autores. Vários especialistas de diferentes áreas do saber são convocados, mas as conclusões estão longe de ser definitivas. As páginas 122 e 123 são pródigas em exemplos de paródia dos métodos da psicanálise que aqui se fundem com um estudo de grafologia, uma fusão que faz todo o sentido pois uma “das definições da grafologia é a do estudo e análise da caligrafia com o fim de interpretar o carácter e a personalidade” (West 1994 [1981]: 7). A Psicologia da Escrita<sup>208</sup> é, de resto, uma disciplina em franca expansão atualmente, impondo-se cada vez mais como ferramenta de psicodiagnóstico complementar à própria prática da Psicologia:

O estudo da escrita permite, essencialmente, avaliar uma unidade psicossomática, sobretudo nas suas tendências e predisposições. Na prática da Psicologia, o estudo da escrita como método de diagnóstico não permite determinar os gostos ou atitudes concretas de um sujeito, mas pode determinar graus de predisposição a determinados gostos ou atitudes. Assim sendo, aliando fiabilidade a rapidez e discrição, o estudo da escrita é hoje talvez a melhor ferramenta de psicodiagnóstico quando se pretende determinar as tendências mais básicas de um indivíduo, frequentemente escondidas sob uma couraça caracterial protectora. (Queiroz 2003: 13)

---

<sup>208</sup> “Grafologia” é uma designação mais antiga, mas que ainda hoje se mantém. Sobre as diferenças na utilização das designações “Grafologia” / “Psicologia da Escrita”, ver Queiroz 2003: 7-9.

Embora só se possa falar de Psicologia da Escrita a partir das últimas quatro décadas do século XX, a verdade é que já antes, nas décadas de 30 e 40, estudos de psicólogos próximos da escola de Zurique, como Max Pulver e Ania Teillard, estabeleciam importantes ligações entre a escrita e as teorias de Jung, em particular (cf. *idem* 5-7).

Ora se a consciência e o inconsciente são, em *Finnegans Wake*, textos cuja autoria se pretende decifrar, o estudo da escrita é logicamente um dos saberes a convocar:

[...] and the fatal droopadwindle slope of the blamed scrijawl, **a sure sign of imperfectible moral blindness; the toomuchness, the fartoomanyness of all those fourlegged ems**: and why spell dear god with a big dheer (why, O why, O why?); the cut and dry aks and wise form of the semifinal; and, eighteenthly or twentyfourthly, but at least, thank Maurice, lastly when all is zed and done, the **penelopean patience** of its last paraphe, a colophon of no fewer than seven hundred and thirtytwo strokes tailed by a leaping lasso – who thus at all this marvelling but will press on hotly to see the vaulting **feminine libido** of those interbranching ogham sex upandinsweeps sternly controlled and easily repersuaded by the uniform matteroffactness of a meandering **male fist**? (FW 122-123, meus sublinhados)

Como salienta Peter West, o estudo da caligrafia não permite identificar com exatidão a idade ou o sexo do autor de um qualquer documento, embora possa oferecer algumas pistas: “Fundamentalmente, a caligrafia reflecte o temperamento ou o processo mental no *momento da escrita*” (West 1994 [1981]: 7, *italico no original*). O sexo do autor é precisamente uma das questões que mais divide os especialistas convocados para estudar o manifesto. A alusão à célebre paciência de Penélope e a uma libido feminina apontam para uma mulher, mas a referência a um pulso masculino sugere, por sua vez, a intervenção de um homem. É importante também realçar a referência à letra “m” que no manuscrito se apresenta invariavelmente com quatro pernas, um facto que parece causar grande indignação entre os peritos. Curiosamente, fora do universo ficcional, a letra “m” minúscula é também uma das mais interessantes para os psicólogos da escrita “em especial por ser a única letra que nos obriga a traçar, na zona média, uma sequência de três gestos com o mesmo comprimento e largura, o que nem sempre acaba por acontecer” (Queiroz 2003: 102). A parte superior da letra “m” e os seus ovais são vistos por alguns psicólogos da escrita como “metáforas do Eu”: “Se estes forem muito fechados ou espiralados, trata-se de um sinal importante já que poderão corresponder a uma retracção sobre o Eu (narcisismo exagerado, por exemplo, se confirmado pelo contexto da escrita)” (*ibidem*).

O manifesto de ALP apresenta-se assim como um texto híbrido, multiforme, um mosaico – ou “a sexmosaic” (FW 107) – em tudo coerente com a consciência textual andrógina que o enforma:

The proteiform graph itself is a polyhedron of scripture. There was a time when naif alphabetters would have written it down the tracing of a purely deliquescent recidivist, possibly ambidextrous, snubnosed probably and presenting a strangely profound rainbowl in his (or her) occiput. (FW 107)

De resto, as muitas referências existentes na página 107 ao universo das flores, organismos com órgãos sexuais masculinos e femininos, reforçam esta ideia de hibridação e androginia. Em perfeita sintonia com esta atmosfera híbrida, a voz que se faz ouvir no manifesto é a de ALP, mas terá sido Shem, “that odious and still today insufficiently malestimated notesnatcher” (FW 125), a transcrevê-lo a pedido da mãe, justificando assim a designação “shemletters” (FW 419).<sup>209</sup> Este gesto de cooperação é encarado com muita desconfiança pelos peritos que veem nele uma forma de incesto – “incestuish salacities” (FW 115) – não propriamente física, mas mental, como se o simples facto de aceder aos pensamentos mais íntimos da mãe se pudesse classificar enquanto tal:

Closer inspection of the *bordereau* would reveal a multiplicity of personalities inflicted on the documents or document and some prevision of virtual crime or crimes might be made by anyone unwary enough before suitable occasion for it or them had so managed to happen along. (FW 107, *italico no original*)

Parece ser unânime entre os peritos que mais do que um indivíduo esteve envolvido na redação do manuscrito – “(for if the hand was one, the minds of active and agitated were more than so)” (FW 114) –, mas a identidade dos autores permanece uma incógnita – “Say, baroun lousadoor, who in hallhagal wrote the durn thing anyhow?” (FW 107) –, entre outras razões, porque o material em que foi escrito o manuscrito se encontra degradado (FW 114) e a assinatura,<sup>210</sup> se existe, não foi descoberta (FW 115).

---

<sup>209</sup> Um dos jogos apreciados pelos irmãos Shem e Shaun na sua infância consistia precisamente na redação de cartas: “Writing a Letter to Punch” (FW 176).

<sup>210</sup> Para os psicólogos da escrita a assinatura “é uma espécie de teste projectivo sobre a maneira como nos mostramos aos outros. [...] Quanto mais diferenças existem entre uma assinatura e o seu texto, mais queremos mostrar ao outro (para quem assinamos) aquilo que não somos” (Queiroz 2003: 104). Ao omitir a sua assinatura, o autor do manuscrito encontrado em *Finnegans Wake* preserva, desde logo, a aura de mistério que rodeia o documento. Por outro lado, se assinar é tomar posse de alguma coisa mesmo, ou sobretudo, durante a sua ausência, como afirma Spurr, citando Derrida e a sua definição da “assinatura” como agente duplo – “[...] the *signature*, which has what Derrida calls a “divided

É neste contexto de profunda indefinição que surge uma curiosa exortação à paciência dos leitores: “Now, patience; and remember patience is the great thing, and above all things else we must avoid anything like being or becoming out of patience” (FW 108).

A paciência é sem dúvida um ingrediente essencial não apenas para os peritos que estudam o manifesto, mas também para os próprios leitores de *Finnegans Wake*, pois, tal como na história do ovo e da galinha, torna-se cada vez mais difícil decidir qual nasceu primeiro: o manifesto de ALP ou *Finnegans Wake*. Bernard Benstock classifica *Finnegans Wake* como “uma paródia de uma paródia” (Benstock 1965: 118-119, minha tradução), isto é, Joyce parodia o texto de Shem que é em si mesmo já uma paródia. Esta referência ao enigma que envolve a precedência do ovo e da galinha reveste-se de superior interesse se atentarmos no facto surpreendente de ter sido precisamente uma galinha a desenterrar o manifesto:

The bird in the case was Belinda of the Dorans a more than quinquagintarian (Terziis prize with Serni medal, Cheepalizzy’s Hane Exposition) and what she was scratching at the hour of klokking twelve looked for all this zogzag world like a goodish-sized sheet letterpaper originating by transhipt from Boston (Mass.) [...]. **The stain**, and that a teastain (the overcautelousness of the masterbilker here, as usual, signing the page away), marked it off on the spout of the moment as a genuine relique of ancient Irish pleasant pottery [...]. (FW 111, meu sublinhado)

O achado de Belinda, uma galinha idosa, mas premiada nos seus tempos áureos, é visto como uma relíquia do passado irlandês. Todavia, a mancha encontrada no manuscrito, se entendida como metáfora do pecado original, faz dele um documento universal, “this oldworld epistola” (FW 117), que remete para um tempo muito mais remoto em que Adão e Eva foram expulsos do paraíso. Esta ligação entra a mancha que caiu sobre o manuscrito e o pecado que fez cair toda a humanidade é autorizada por uma série de referências que antecedem e tantas outras que se sucedem à entrada em cena de Belinda, apresentada, desde logo, como “a cold fowl behaviourising strangely”, mas também

---

agency,” testifying both to the absence and the mysterious presence of the signatory.” (Spurr 2002: 105, 110) –, a ausência de uma assinatura pode indiciar que o autor prescinde de qualquer tipo de autoridade sobre o documento. De resto, tal como concluem os peritos convocados para analisar o manifesto, muitas vezes a assinatura mais verdadeira é o próprio estilo do documento: “So, why, pray, sign anything as long as every word, letter, penstroke, paperspace is a perfect signature of its own? A true friend is known much more easily, and better into the bargain, by his personal touch, habits of full or undress, movements, response to appeals for charity than by his footwear, say” (FW 115). Assim, o conteúdo da carta confunde-se com a psique do sujeito, enquanto todas as considerações feitas sobre o envelope se justapõem a extrapolações sobre a sua aparência física (FW 109). Sobre a importância da assinatura em *Finnegans Wake*, ver o capítulo “Fatal Signatures: Forgery and Colonization in *Finnegans Wake*”, em *Joyce and the Scene of Modernity* (Spurr 2002: 104-118).

como “the original hen” (FW 110). Do mesmo modo, a epístola encontrada revela não apenas manchas de chá e de café, entre outras, mas também vestígios de uma “areia original” imersa sob várias camadas de terra: “Another point, in addition to **the original sand**, pounce powder, drunkard paper or soft rag used [...] it has acquired accretions of terrificous matter whilst loitering in the past” (FW 114, meu sublinhado). Qual babel, o texto do manuscrito, à semelhança do texto de Joyce, constitui, para evocar a oportuna formulação de Hayman (1997: 110),<sup>211</sup> uma monumental enciclopédia de elocução: “It is told in sounds in utter that, in signs so adds to, in universal, in polygluttural, in each auxiliary neutral idiom, sordomutics, florilingua, sheltafocal, flayflutter, a con’s cubane, a pro’s tutute, strassarab, ereperse and anythongue athall” (FW 117).

Confrontados com o enigmático documento, os peritos convocados dão azo à sua imaginação e, num tom de grande sapiência, apresentam as conclusões mais estapafúrdias. Um exemplo claro desta desorientação prende-se com a ausência de aspas no manuscrito, entendida pelos técnicos como uma clara incapacidade do autor em se apropriar das palavras dos outros: “bring tantamount to inferring from the nonpresence of inverted comas (sometimes called quotation marks) on any page that its author was always constitutionally incapable of misappropriating the spoken words of others” (FW 108). A ironia é evidente já que as aspas servem precisamente para indicar os trechos de texto que pertencem a outrem, assim evitando o plágio, e não o contrário. Uma ironia ainda maior se se atentar na profusão de apropriações, alusões paródicas e citações deturpadas que podem ser encontradas ao longo do capítulo, à semelhança do que acontece na totalidade de *Finnegans Wake*. Uma ironia reforçada, por fim, pelo facto de Joyce raramente usar aspas (cf. McHugh 1991 [1980]: 108) e de Shem ser repetidamente apelidado de plagiário: “Who can say how many pseudostylic shamiana, how few or how many of the most venerated public impostures, how very many piously forged palimpsests slipped in the first place by this morbid process from his pelagiarist pen?” (FW 181-182).

À semelhança de Shem, descrito em *Finnegans Wake* como “all ears” (FW 169), Joyce reconhece-se, de resto, como o supremo “plagiário”, pois recolhe, manipula e processa não apenas os materiais retirados das muitas fontes escritas a que tinha acesso, mas de todo o universo circundante: “My head is full of pebbles and rubbish and broken

---

<sup>211</sup> A expressão usada por Hayman é a seguinte: “a veritable encyclopedia of utterance” (Hayman 1997: 110).

matches and bits of glass picked up ‘most everywhere’ (Joyce *apud* Butler e Zenith 2004: 16). Não é, por isso, de estranhar a revelação feita em conversa com Eugene Jolas de que não é ele exclusivamente o autor de *Finnegans Wake*: “Really, it is not I who am writing this crazy book. It is you and you and you and that girl over there and that man in the corner” (Joyce *apud* Conley 2003: 43). *Finnegans Wake*, bem como a importante “missiva” (FW 111) de ALP, é de todos e para todos, tratando-se do produto de um verdadeiro trabalho de equipa: “the massproduct of teamwork” (FW 546). Esta escrita coletiva faz do texto “The last word in stolentelling!” (FW 424). Muitas fontes conduzem, invariavelmente, à germinação de muitas versões sobre um mesmo acontecimento. Que o diga Raimundo Silva, protagonista de *História do Cerco de Lisboa* e revisor literário de profissão:

Porém o mal das fontes, ainda que verazes de intenção, está na imprecisão dos dados, na propagação alucinada das notícias, agora nos referíamos a uma espécie de faculdade interna de germinação contraditória que opera no interior dos factos ou da versão que deles se oferece, propõe ou vende, e, decorrente desta como que multiplicação de esporos, dá-se a proliferação das próprias fontes segundas e terceiras, as que copiaram, as que o fizeram mal, as que repetiram por ouvir dizer, as que alteraram de boa-fé, as que de má-fé alteraram, as que interpretaram, as que rectificaram, as que tanto lhes fazia, e também as que se proclamaram única, eterna e insubstituível verdade, suspeitas estas, acima de todas as outras. (Saramago 2008 [1989]: 124-125)

A citação precedente ajuda a explicar a afirmação de Harold Bloom segundo a qual para Saramago não existe História, só ficção (Bloom 2002: 23). Com efeito, existindo a História como documento fixado pela escrita de um ou mais indivíduos ou pela memória coletiva da humanidade, ela estará sempre sujeita a esta corrente de imprecisões, omissões, alterações, acrescentos, retificações e interpretações descrita por Saramago no romance supracitado. A História universal encontra-se assim à mercê das boas e das más intenções dos seus redatores tanto quanto a história de ALP e HCE.

A reflexão sobre a fiabilidade das fontes é tão importante no texto de Saramago quanto no texto de Joyce e isto porque ambos são claramente metaficcionais.<sup>212</sup> Mais do que contar histórias, preocupam-se com os processos da escrita, e da sua própria escrita, e demonstram, por exemplo, como uma pequena alteração como a inclusão de um “Não” em vez de um “Sim” pode mudar o rumo de toda a história (cf. Saramago 2008

---

<sup>212</sup> Em *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Linda Hutcheon define metaficção como: “fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity” (Hutcheon 1991 [1980]: 1).

[1989]: 49). Neste aspeto, Joyce e Saramago são herdeiros de uma longa tradição que começa logo com Cervantes e o seu *Dom Quixote*. Com efeito, ao saber que existe em circulação uma falsa segunda parte das suas aventuras, Dom Quixote fica absolutamente indignado. O texto dentro do texto é lido pelo próprio quando o encontra em impressão numa gráfica (Cervantes 2005 [1605 e 1615]: 575). Ao saber que na falsa segunda parte é dito que Dom Quixote se desloca a Saragoça, Dom Quixote que tinha, de facto, a intenção de lá ir, decide dirigir-se antes a Barcelona para desta forma demonstrar uma vez mais a falsidade do volume. No final, Dom Quixote morre para matar qualquer possibilidade de ressurgimento da narrativa por um qualquer plagiário (*idem* 612-613) como Shem “the Penman” (FW 125), irmão gémeo de Shaun, o carteiro (FW 404):

Jenny Wren: pick, peck. Johnny Post: pack, puck.<sup>4</sup> All the world’s in want and is writing letters.<sup>5</sup> A letters from a person to a place about a thing. And all the world’s on wish to be carrying a letters. A letters to a king about a treasure from a cat.<sup>6</sup> When men want to write a letters. Ten men, ton men, pen men, pun men, wont to rise a ladder.

<sup>4</sup> Heavenly twinges, if it’s one of his I’ll fearly feint as swoon as he enterrooms.

<sup>5</sup> To be slipped on, to be slept by, to be conned to, to be kept up. And when you’re done push the chain.

<sup>6</sup> With her modesties office.

(FW 278)

### III.2 *Gooandfrighthisdualman*: Shem vs. Shaun

[S]hem is a Dionysian, plunging the individual into the collective unconscious, which disgusts the bellicose and judgemental individualist that is Shaun the Apollonian.

Edmund Epstein, *A Guide through Finnegans Wake*

This one once upon awhile was the other but this is the other one nighadays.

James Joyce, *Finnegans Wake*

Os gémeos Shem e Shaun constituem duas faces, tão antagónicas quanto complementares, da psique masculina representada em *Finnegans Wake*. Como sublinha Bernard Benstock, Joyce ter-se-á inspirado na teoria dos contrários de

Giordano Bruno (1548-1600),<sup>213</sup> teólogo e filósofo italiano condenado por heresia pela igreja católica, para compor este “dualman” (FW 442):

That Joyce adopted his concept of synthesis of opposites from Giordano Bruno of Nola is apparent by the numerous references to the Italian philosopher sprinkled throughout the *Wake*: Bruno himself is split in two to form Browne and Nolan, another set of pseudonyms for Shem and Shaun, which again synthesize them in terms of literary creations when Browne and Nolan, the Dublin stationers are implicated. (Benstock 1965: 244)

São, de facto, inúmeras as referências a Bruno de Nola ao longo das muitas páginas do texto (FW 38, 50, 92, 93, 113, 152, 159, 163, 177, 187, 211, 251, 268, 300, 303, 334, 336, 341, 352, 373, 380, 391, 412, 418, 461, 488, 567, 569, 599, por exemplo). E quando não há uma menção explícita do seu nome existem alusões à teoria – “by the coincidence of their contraries reamalgamerge in that identity” (FW 49) – ou referências a personagens literárias que de alguma forma incorporam esta luta entre contrários, como os famosos Dr Jekyll e Mr Hyde, protagonistas do romance homónimo (1886) de Robert Louis Stevenson, rebatizados em *Finnegans Wake* como “Mr. Skekels and Dr. Hydes” (FW 150), ou ainda como: “a jackal with hide for Browne but Nolan” (FW 211).

Apesar de representarem impulsos contrários, Shem e Shaun não se apresentam como domínios estanques desta psique masculina, mas sim como facetas que a todo o momento se justapõem, entrando em conflito, mas também em sintonia, e sucedendo-se um ao outro em diferentes momentos da narrativa, de tal forma que se torna difícil definir quem é quem a cada instante: “All point in the shem direction as if to shun.” (FW 249); “This one once upon awhile was the other but this is the other one nighadays” (FW 561). Numa palavra, Shem e Shaun são simultaneamente eles próprios e a sua antítese: “andthisishis” (FW 177).

Poder-se-á ainda acrescentar que Shem e Shaun desempenham na sua relação mútua aquilo que Jung define como “antagonismo compensador”: “qualquer consciência procura, sempre, talvez até sem o pressentir, o seu antagonismo inconsciente, sem o qual está condenada à estagnação, [...] a perder-se ou a tornar-se imóvel. A chama da vida só vive pelo antagonismo” (Jung 1967: 96). Este antagonismo cumpre, assim, uma

---

<sup>213</sup> Também Richard Ellmann, na sua biografia, salienta o interesse suscitado em Joyce pela teoria de Giordano Bruno: “Bruno’s theory of an ultimate unity and its terrestrial division into contraries attracted Joyce, perhaps, because he saw his art as a reconciler of those opposites within his own mind which he would later personify as Shem and Shaun. In *Finnegans Wake* he made Bruno of Nola Irish by confusing him with the Dublin booksellers, Browne and Nolan” (Ellmann 1982 [1959]: 60).



“função reguladora” (*idem* 125), garantindo o desenvolvimento da psique humana: “Sem a vivência dos opostos não há a experiência da totalidade e portanto também não há acesso interior às formas sagradas” (Jung 1994 [1975]: 32). Estas formas sagradas são os “arquetipos”, definidos por Jung como “manifestações de experiências da humanidade que se repetem constantemente” (Jung 1967: 121), tal como acontece em *Finnegans Wake*. A afirmação de Jung de que o ser humano “traz sempre consigo toda a sua história e a história da humanidade” (Jung 1991 [1971]: 323) não poderia constituir, aliás, melhor descrição de *Finnegans Wake*: “as human a little story as paper could well carry” (FW 115).

Numa interessante tentativa de síntese, Edmund Epstein (cf. 2009: 74, 82, 84) identifica Shaun com o espírito apolíneo, a margem direita do rio, a parte superior do corpo, uma pedra, o sentido da visão,<sup>214</sup> o espaço, as personagens Ondt e Mookse (protagonistas das fábulas dentro do texto), o puritanismo, e, finalmente, com Wyndham Lewis, conhecido também pelos seus ataques ferozes à obra de Joyce: “For Lewis, the eye is a metonym for the intellect, the ear for pure sensation. According to Lewis’s scheme of values, the followers of the ear – among them Bergson, Gertrude Stein, and Joyce – are childlike in a pejorative sense” (Yee 1997: 69). Por outro lado, Shem é conotado por Epstein com o espírito dionisíaco, a margem esquerda do rio, a parte inferior do corpo, uma árvore, o sentido da audição, o tempo, as personagens Grasshopper e Gripes (coprotagonistas das referidas fábulas), o pacifismo, e, por fim, com o próprio Joyce que parodia Lewis, e a sua obra *The Art of Being Ruled* (1926), falando de uma “art of being rude” (FW 167).<sup>215</sup>

---

<sup>214</sup> “His hearing is indoubting just as my seeing is onbelieving.” (FW 468)

<sup>215</sup> Em termos formais, a pulverização da psique *wakeana* é especialmente visível no capítulo “Nightlessons” (FW 260-308). Nesta secção do texto, para além da mancha gráfica central, existem anotações na margem esquerda e na margem direita, da autoria de Shem e Shaun respetivamente, bem como notas de rodapé pertencentes a Issy. Curiosamente, as anotações de Shaun são feitas em maiúsculas, o que reforça a sua rigidez e contraria a sua alegada abertura e veracidade: “A escrita exclusivamente em maiúsculas tipográficas é, normalmente, menos rica em informação, porque o modelo de maiúsculas não possui as três zonas da escrita que possui o modelo caligráfico. Por outro lado, é um modelo desligado e não cursivo, que não permite tanta espontaneidade. Aliás, muitos escritos anónimos são em maiúsculas porque o falsificador tem consciência que o produto final não se assemelha à sua letra cursiva, embora, na prática, possua todos os tiques e tendências da sua caligrafia, pelo que pode ser desmascarado” (Queiroz 2003: 32). Não deixa de ser irónico que Shaun acuse repetidamente o irmão de ser um plagiário e um falsário quando, na realidade, é ele quem opta por um método de escrita propício a falsificações.

A síntese de Epstein é esclarecedora da forma como a presença de Shem e de Shaun se encontra disseminada em *Finnegans Wake*, especialmente se se tiver em conta que aos elementos identificados por Epstein há ainda a acrescentar outros desdobramentos como Justius e Mercius (FW 187), vozes que se fazem ouvir num dos capítulos que incide sobre Shem. Na impossibilidade de analisar detalhadamente todos os capítulos em que Shem e/ou Shaun, bem como os seus respetivos desdobramentos, são protagonistas, esta análise incidirá maioritariamente sobre o sétimo capítulo da primeira parte (Shem, FW 169-195), onde surgem os mencionados Justius e Mercius, e o primeiro capítulo da terceira parte (Shaun, FW 403-428).

Com efeito, entre as páginas 169 e 195 de *Finnegans Wake* fala-se de Shem, mas é a voz de Shaun, o portador da mensagem, o pregador, com todas as suas referências bíblicas, que se faz ouvir e, por isso, a visão que apresenta sobre o irmão é muito depreciativa.<sup>216</sup> Shem só é ouvido perto do final (FW 193), quando Mercius, interlocutor de Justius/Shاون toma a palavra para reforçar que as suas vivências são, na verdade, também as do irmão (FW 194) e para anunciar uma mudança de hemisfério cerebral com a chegada de ALP, “little oldfashioned mummy” (FW 194), e o célebre capítulo das lavadeiras (FW 196-216) que, por sua vez, encerra a primeira parte do texto coincidente com o primeiro ciclo no esquema viconiano.

A íntima relação entre Shem e o universo da escrita é reforçada a todo o instante pelo uso de expressões como “notesnatcher” (FW 125), “Penman” (FW 125) ou “scribbleative” (FW 189). Shaun afirma mesmo que, perante Shem, uma folha de papel é um objeto indefeso (“defenceless paper”, FW 189). De resto, esta voracidade de Shem leva-o a recorrer, na falta da tal vulnerável folha de papel, aos materiais mais inusitados para poder escrever. Habitando uma verdadeira casa da escrita – “The warped flooring of the lair and soundconducting walls [...] were persianly literatured with burst loveletters, telltale stories, [...] alphybettyformed verbage, vivlical viasses, [...] once current puns, quashed quotatoes, [...] all this **chambermade music**” (FW 183, 184, meu sublinhado) –, Shem escreve e inscreve-se no mobiliário, “writing the mystery of himsel in furniture” (FW 184), e até no seu próprio corpo, usando como tinta os seus excrementos:

Then, [...] he shall produce nichthemerically from his unheavenly body a no uncertain quantity of obscene matter not protected by coprright in the United Stars of Ourania or bedeed and bedood and bedang and bedung to

---

<sup>216</sup> Shaun chega mesmo a lamentar o nascimento do irmão: “your birthwrong was” (FW 190).

him, with this double dye, brought to blood heat, gallic acid on iron ore, through the bowels of his misery, flashly, faithly, nastly, appropriately, this Esuan Menschavik and the first till last **alshemist** wrote over every square inch of the only foolscap available, his own body [...]. (FW 185, meu sublinhado)

Os excertos supracitados dão prova da profunda teia de influências e referências criada por Joyce em *Finnegans Wake*.

Por um lado, Shem é apresentado como um alquimista (“alshemist”, FW 185) e nesta referência recupera-se, desde logo, a aproximação estabelecida por Jung entre a psicologia do inconsciente e a alquimia:

O “ser” nos é concedido graças à existência psíquica. A consciência porém apreende somente uma parte da sua própria natureza, pois ela é produto de uma vida psíquica pré-consciente que justamente possibilita o desenvolvimento da consciência. Embora a consciência sucumba sempre à ilusão de que se cria a si mesma, o conhecimento científico sabe que toda a consciência repousa sobre pressupostos inconscientes, sobre um tipo de “prima materia” desconhecida, à qual os alquimistas atribuíam tudo o que se pode atribuir ao inconsciente.

A ideia básica da alquimia é que tudo procede do Uno [...] – que este Uno se divide em quatro elementos [...], para recompor-se novamente numa unidade.

(Jung 1994 [1975]: 451, 466-467)

Este ciclo de unidade, decomposição e reunião que Jung afirma estar na base da alquimia é coerente com o desenvolvimento do texto *wakeano* e com o funcionamento da consciência do sonhador<sup>217</sup> dentro do texto. Elementos de um inconsciente pessoal e coletivo vêm imiscuir-se a todo o momento nesta consciência textual que, por sua vez, se divide, dando voz a diferentes protagonistas: HCE, ALP, Shem, Shaun, Issy e os seus muitos desdobramentos. Na sua qualidade de escritor, Shem parece ser aquele que melhor se apercebe desta rotatividade e por isso insiste na ideia de uma culpa e de um caminho que é partilhado por todos os constituintes do universo *wakeano*:<sup>218</sup>

MERCIUS (of hisself): *Domine vopiscus!* **My** fault, **his** fault, a kingship through a fault! Pariah, cannibal Cain, **I** who oathily forswore the womb

<sup>217</sup> De resto, segundo Freud, sonhar é um meio privilegiado para voltar “à condição mais primitiva do sonhador” (Freud 2001 [1900]: 528).

<sup>218</sup> Também Shaun já havia implicado os pais na “culpa” de Shem ao utilizar a expressão idiomática “the apple doesn’t fall far from the tree” – “the umpple does not fall very far from the dumpertree” (FW 184) – que sugere que os filhos não diferem muito dos seus pais. De resto, vale a pena convocar aqui o conceito de “culpa primordial” apresentado por Freud como: “O sentimento sombrio de culpa que desde tempos remotos pesa sobre a humanidade [...]” (Freud 2008 [1930]: 137).

that bore **you** and the paps **I** sometimes sucked, **you** who ever since have been one black mass of jigs and jimjams, haunted by a convulsionary sense of **not having been or being** all that **I might have been** of **you meant to becoming**, bewailing **like a man** that innocence which I could not defend **like a woman** [...]. (FW 193-194, meus sublinhados)

Os tempos (verbais) fundem-se, os pronomes pessoais também, numa identidade que uma vez mais se distingue pela coabitação do feminino e do masculino. A saudação deturpada do latim<sup>219</sup> – “O Senhor esteja convosco!” (*Dominus vobiscum*, cf. McHugh 1991 [1980]: 193) – empresta solenidade ao momento e a seriedade e o tom conciliatório das palavras de Shem contrariam o retrato negativo que Shaun se esforça por pintar.

A alquimia tal como praticada por Shem invade claramente os reinos da magia, da gastronomia e, claro está, da escrita:

[...] his cantraps of fermented words, abracadabra calubra culorum, (his oewfs à la Madame Gabrielle de l’Eglise, [...] his uoves, oves and uves à la Sulphate de Soude [...]) in what was meant for a closet [...]. Codex and podex, and under his own benefiction of their pastor Father Flammeus Falconer, boycotted him all muttونسuet candles and romeruled stationery for any purpose, he winged away on a wildgoup’s chase across kathartic ocean and made synthetic ink and sensitive paper for his own end out of his wit’s waste. (FW 184, 185)

Nas duas últimas linhas do capítulo, Shem, mestre da palavra escrita, brande a sua varinha e os mudos falam: “- Quoiquoiquoiquoiquoiquoiquo!” (FW 195). Todavia, os sons que produzem não configuram qualquer modo de discurso humano, remetendo, em vez disso, de volta para o universo das aves, introduzido anteriormente pela referência à galinha Belinda, responsável pela descoberta da carta de ALP, escrita pela pena de Shem. Como o texto *wakeano* não se cansa de repetir: “to this radiooscillating epiepistle [...] we must ceaselessly return [...]” (FW 108).

Por outro lado, o labor de Shem com os seus próprios excrementos não pode deixar de remeter também para Vico e a sua descrição dos gigantes:

Since mothers abandoned their children, they grew up without hearing any human speech, or learning any human behaviour, and sank to an utterly bestial and brutish state. [...] Wallowing in their faeces (whose nitrous salts wondrously enriched the soil), [...] their muscles expanded and contracted in this struggle, the children absorbed more and more nitrous salts. At the same time, these children lacked that fear of gods, fathers, and teachers which tempers the most exuberant phase of childhood. As a result, their

<sup>219</sup> Segundo Roland McHugh, a palavra latina “vopiscus” designa o sobrevivente de um par de gémeos depois da morte prematura do irmão (cf. McHugh 1991 [1980]: 193).

flesh and bones must have grown inordinately large, and they became so vigorous and robust that they turned out to be giants. (Vico, NS 139-140 [#369])

Os gigantes de Vico recebiam das suas fezes o adubo indispensável para crescerem até proporções sobre-humanas; Shem retira das suas a tinta orgânica necessária para se elevar enquanto escritor. E não se pense que se trata de um escritor de pouca monta, pois Shaun, embora depreciativamente, atribui-lhe a autoria não apenas de *Chamber Music* (“chambermade music”, FW 184), mas também de *Ulysses* (“amid the inspissated grime of his glaucous den making believe to read his usylessly unreadable Blue Book of Eccles”, FW 179) e de *Portrait* (“while all over up and down the four margins of this rancid Shem [...] used to stipple endlessly inartistic portraits of himself”, FW 182). Shem é, por conseguinte, como sugere Epstein, um alter-ego de Joyce.<sup>220</sup> Tratar-se-á de um alter-ego porventura bem mais radical do que o próprio Joyce já que este afirma ter apenas suspenso a língua inglesa para melhor escrever o seu livro da noite (cf. Joyce *apud* Ellmann 1982 [1959]: 546), enquanto Shem deseja abertamente: “wipe alley english spooker, multaphoniaksically spuking, off the face of the erse” (FW 178).

Para além de escritor, Shem é apresentado como o criador do primeiro enigma do universo: “when is a man not a man?” (FW 170). Múltiplas tentativas de resposta são imediatamente oferecidas pelo solícito Shaun. Uma delas apresenta-se sob a forma de referência à peça *When We Dead Awaken* (1899),<sup>221</sup> do dramaturgo norueguês Henrik Ibsen, muito admirado por Joyce,<sup>222</sup> mas a resposta final de Shaun surge como mais um ataque ao irmão: “when he is a Sham” (FW 170). E como se a proximidade ortográfica

---

<sup>220</sup> De resto, Shem, tal como Stephen, em *Portrait* (281), e Joyce na vida real, recusa-se a servir os poderes dominantes, isto é, o império britânico e a igreja católica; um ato de rebelião que motiva a ira do alinhado Shaun: “Do you hold yourself then for some god in the manger, Shehohem, that you will neither serve nor let serve, pray nor let pray?” (FW 188).

<sup>221</sup> A versão *wakeana* é a seguinte: “when wee deader walkner” (FW 170). A peça de Ibsen, de cujo título Joyce se apropria, reflete, entre outras coisas, sobre a temática da representação da mulher sob um ponto de vista masculino através da história de Irene que, ao servir de modelo ao artista plástico Rubek, sente ter perdido a sua identidade que, por sua vez, terá passado para a própria escultura. Por outro lado, um dos lamentos mais profundos de Irene é nunca ter sido amada e desejada por Rubek enquanto mulher de carne e osso, mas apenas como ideal estético. No final da peça, enquanto musa e artista são engolidos por uma avalanche de neve, ecoam os gritos da esposa de Rubek – Maia – que anuncia ao mundo a sua liberdade (cf. Ibsen, *When We Dead Awaken*, <http://www.classicreader.com/book/1958/>: página acedida a 24 de Julho de 2012).

<sup>222</sup> Joyce terá mesmo considerado Ibsen um dramaturgo superior a Shakespeare (cf. Ellmann 1982 [1959]: 60).

entre “Shem” e “sham” (“fraude”, “logro”, “impostor”, “falsificação”, etc.) não fosse suficiente para passar a sua mensagem, Shaun, o supremo “messonger” (“mensageiro mentiroso”, FW 405), acrescenta: “Shem was a sham and a low sham and his lowness creeped out first via foodstuffs” (FW 170). De resto, Shaun empenha-se sempre em associar uma ideia de baixeza, de vileza e de falsidade ao irmão – “O! the lowness of him” (FW 170); “the noxious pervert’s perfect lowness” (FW 174); “low hero” (FW 184) – até mesmo quando reconhece que Shem é um poeta: “he was in his bardic memory low”; “covetous of his neighbour’s words” (FW 172). Para o conservador Shaun, Shem não poderia deixar de ser um elemento altamente subversivo, um verdadeiro fora-da-lei (“outlex”, FW 169), portador de uma língua artificial (FW 169) e blasfema (FW 177). Todavia, quando se vê confrontado com a falta de um epíteto original para caracterizar o irmão, é precisamente ao alegado falsário, “Maistre Sheamus de la Plume” (FW 177), que recorre: “(will you for the laugh of Scheekspair just help mine with the epithet?) semisemitic serendipitist, you (thanks, I think that describes you) Europasianised Afferyank!” (FW 191). Nesta identificação de Shem com quatro continentes, Shaun deixa transparecer o seu desconforto com o carácter expansivo do irmão,<sup>223</sup> um desconforto reforçado pela exortação seguinte: “Comport yourself, your inconsistency!” (FW 192). A escolha da palavra “comport” em vez de “behave” indicia que Shem deixa a sua personalidade extravasar as fronteiras da sua individualidade, invadindo porventura aquilo que Shaun considera ser o seu próprio espaço, ou a sua cidade: “Shaunathaun” (FW 462). A incapacidade de aceitar a personalidade do irmão nas suas falhas e qualidades lança Shaun numa luta sem tréguas – “It should have been my other with his leickname for he’s the head and **I’m an everdevoting fiend of his**” (FW 408, meu sublinhado) –, ainda que, a espaços, e não sem ironia, Shaun confesse algum carinho por este outro que é também ele próprio: “I’m very fond of that other of mine” (FW 408).

De resto, o ressentimento de Shaun face ao irmão, ou o seu “income plexus” (FW 448) de inferioridade, prende-se em larga medida com a aptidão deste último para a escrita, um talento que Shaun, mero “recitativer” (FW 409), não consegue evitar invejar: “As often as I think of that unbloody housewarmer, Shem Skrivenitch, always cutting my prhose to please his phrase, bogorror, I declare I get jawache!” (FW 423).

---

<sup>223</sup> O conservador que há em Shaun tem muita dificuldade em lidar com a versatilidade do criativo e camaleónico Shem, daí também as muitas críticas e lamentos de Shaun: “his cheeks and trousers changing colour” (FW 177).

Ser corrigido não é, aliás, algo que o altivo Shaun aceite sem dificuldades, mas esta aceitação torna-se ainda mais complicada se o corretor for o próprio irmão: “Somebody may perhaps hint at an aughter impression of I was wrong. No such a thing! You never made **a more freudful mistake**, excuse yourself! What’s pork to you means meat to me [...]” (FW 411-412, meu sublinhado). Shaun defende a validade dos seus pontos de vista, recusando estar enganado e passando, invariavelmente, o ônus do erro para os restantes. Curiosamente, Freud constatou nos seus estudos que quem comete um lapso revela, geralmente, uma tendência para não o querer reconhecer (Freud 1948 [1901]: 95). Segundo Freud, um lapso, ou um ato falhado, pode apresentar diferentes formas e acontecer por diferentes razões. A livre associação de palavras, o relaxamento da ação inibidora da atenção ou uma recordação súbita podem conduzir ao surgimento do lapso (*idem* 69, 74), mas este pode igualmente ficar a dever-se a uma confissão involuntária, de um desejo, por exemplo, ou de uma mentira (*idem* 104, 115). Em *Finnegans Wake*, a expressão *lapsus linguae* é reinventada de formas diversas – “lapsis linquo” (FW 178); “a lisp lapsing” (FW 396); “lapsus langways” (FW 484) –, mas o ato falhado por excelência consiste em tentar responsabilizar o dogmático, ou “dogmestic” (FW 411), Shaun por qualquer erro, já que este se arroga único bastião da verdade e da bondade: “But believe me in my simplicity I am awful good, I believe, so I am, at the root of me, praised be right cheek Discipline!” (FW 411).

Na engrenagem psíquica descrita por Freud, o rígido Shaun corresponderia, assim, ao “superego” e o livre-pensador Shem ao “id”, duas instâncias complementares do “ego” que seria, neste caso, HCE (cf. Freud 2008 [1930]: 82, 97-98). Na sua qualidade de “consciência moral”, Shaun vigia e julga constantemente os impulsos de Shem, que considera primitivos, e também os pensamentos, as intenções, os desejos e as ações de HCE. “Incapaz” de mentir, Shaun é também incapaz de criar já que a ficção é, de certa forma, uma arte de mentir: “[I] never could tell the leest falsehood that would truthfully give sotisfiction” (FW 452).

Se não pode criar, Shaun transforma-se no crítico mais destrutivo que o irmão poderia encontrar. Para ele, o manifesto da mãe, redigido por Shem, não passa de lixo ou “litteringture” (FW 570):

It is a pinch of scribble, not wortha bottle of cabbis. [...] The fuellest filth ever fired since Charley Lucan’s. Flummery is what I would call it if you were to ask me to put it on a single dimension what pronounced opinion I might possibly orally have about them bagges of trash which the mother and

Mr Unmentionable (O breed not his same!) has reduced to writing without making news out of my sooty nemm. (FW 419-420)

Neste ponto, um interlocutor pergunta a Shaun se ele não seria capaz de igualar o irmão se a tanto se esforçasse. Pouco modesto, Shaun declara que a sua versão do livro/manifesto superaria claramente a do irmão:

I'd pinsel it with immennuensoes as easy as I'd perorate a chickerow of beans for the price of two maricles and my trofolium libretto, the authordux Book of Lief, would, if given to daylight, (I hold a most incredible faith about it) far exceed what that bogus bolshy of a shame, my soamheis brother, Gaoy Fecks, is conversant with in audible black and prink. (FW 425)

Shaun mostra-se convicto de que escreveria a versão ortodoxa da história, reclamando para si, uma vez mais, o papel de bastião da moral, da verdade e da decência: “decent Lettrechaun” (FW 419). Porém, escassas linhas mais à frente, Shaun confessa que nunca tentaria sequer tal empreendimento: “Because I am altogether a chap too fly and hairy man for to infradig the like of that ultravirulence” (FW 425).

Ao contrário de Shem, Shaun não é um criador, nem tão pouco um escritor, mas um orador e um mensageiro. E neste aspeto, como em muitos outros, os irmãos completam-se. Sendo opostos, são muitas as vezes em que entram em conflito, sem nunca deixarem de se procurar: “Sergo, search me” (FW 186). Ao descobrir o outro, descobrem também o eu, imitando os processos do mundo natural e do inconsciente: “Na natureza, os opostos se buscam – “les extrêmes se touchent” – o mesmo se dando no inconsciente, sobretudo no arquétipo da unidade, no Si-mesmo” (Jung 1994 [1975]: 36). Não é, por conseguinte, de estranhar que no final do primeiro capítulo da terceira parte se descubra que é o próprio Shem o interlocutor de Shaun ao longo de todo o capítulo: “Well, (how dire do we thee hours when thylike fades!) all's dall and youllow and it is bedowern that thou art passing hence, mine bruder, able Shaun [...]” (FW 427). Primeiro conhecemos Shem (e Shaun) pelo relato de Shaun, depois conhecemos Shaun (e Shem) pelas perguntas astutas e pacificadoras de Shem e as respostas invariavelmente altivas de Shaun. Ao falarem um do outro, os irmãos acabam por revelar-se a si próprios.

No seu solilóquio final, ALP também não esquece as lutas entre os gémeos Shem (“sehm”) e Shaun (“asnuh”):

**Them boys are so contrairy.** The Head does be worrying himself. Heel trouble and heal travel. Galliver and Gellover. Unless they changes by mistake. I seen the likes in the **twinngling** of an aye. Som. So oft. Sim. Time after time. The **sehm asnuh**. Two bredder as doffered as nors in soun.



**When one of him sighs or one of him cries ‘tis you all over.** No peace at all. (FW 620, meus sublinhados)

Tão contrários quanto o norte (“nors”) e o sul (“soun”), mas tão próximos que podem a qualquer momento, num simples piscar de olhos, assumir, sem dificuldades, o lugar do outro, Shem e Shaun esgrimem as suas diferenças num duelo sem tréguas. As declarações da mãe permitem reforçar a teoria de que Shem e Shaun são, na verdade, polos complementares (o “superego” e o “id”) de HCE, a psique masculina (ou o “ego” masculino) de *Finnegans Wake*: “When one of him sighs or one of him cries ‘tis you all over”.

Shem e Shaun são HCE. HCE e ALP são verdadeiras personagens-livro em cuja consciência, e inconsciente, se desenrolam todas as “telltale stories” (FW 183) de *Finnegans Wake*. “My name is novel” (FW 569) afirma uma das vozes *wakeanas* e faz todo o sentido que assim o diga, pois cada habitante do universo textual de *Finnegans Wake* é em si mesmo um romance metaficcional que a todo o momento, em nome da sagrada tinta da impressão, se justifica a si próprio e aos restantes: “[...] unconsciously explaining, for inkstands, with a meticulousity bordering on the insane, the various meanings of all the different foreign parts of speech he misused and cuttlefishing every lie unshrinkable about all other people in the story [...]” (FW 173-174).

#### **IV. Semisubconscious: No Universo de *Murphy* e de *Finnegans Wake***

J'étais effrayé pourtant de penser que ce rêve avait eu la netteté de la connaissance. La connaissance aurait-elle, réciproquement, l'irréalité du rêve?

Marcel Proust, *À la Recherche du Temps Perdu*

Sleep, where in the waste is the wisdom?

James Joyce, *Finnegans Wake*

Em *A Consciência e o Romance*, David Lodge afirma que

à medida que entramos na era moderna, a ênfase recai cada vez mais na construção do real dentro da consciência do indivíduo, na dificuldade de representação destes dois mundos mentais distintos, na distorção da consciência por influência do inconsciente, e nos limites da compreensão humana. (Lodge 2009 [2002]: 56)

*Murphy* e *Finnegans Wake* não poderiam ser melhores exemplos desta preocupação dos romancistas com a colocação estratégica da narrativa na consciência das personagens. Porém, os terrenos investigados por Joyce e Beckett vão muito além das camadas mais superficiais da consciência humana. O neologismo “semisubconscious” (FW 72), introduzido por Joyce em *Finnegans Wake*, é disso mesmo evidência. Nas teias narrativas engendradas por Joyce e Beckett é o *semisubconsciente* que é almejado, parodiado, reinventado pelo mundo da escrita romanesca. Os trabalhos da psicanálise (especialmente de Freud e Jung) e o pensamento de diversos filósofos (Bruno, Descartes, Espinosa, Berkeley, Vico, Schopenhauer, entre muitos outros) foram fonte de inspiração para o trabalho artístico dos dois escritores que mais do que abraçar teorias procuraram desconstruí-las através da ação corrosiva do humor:

[W]hat matter what all his **freudzay** or who holds his hat to harm him, let hutch just keep on under at being a vanished consinent and let annapal livibel prettily prattle a lude all her own. And be that semeliminal salmon solemonly angled ingate and outgate. [...] **Leave the letter that never begins go find the latter that ever comes to end, written in smoke and blurred by mist and signed of solitude, sealed at night.** (FW 337, meus sublinhados)

A carta/manifesto de ALP, cuja forma e conteúdo em tudo se confundem com o próprio texto de Joyce, é um documento essencial para se compreender o percurso da família Earwicker que é também o percurso da humanidade. Escrita pela mão de Shem, mas ditada por ALP e perdida na noite dos tempos, a missiva conta uma história de ascensão e queda, seguida de nova ascensão à medida que os ciclos identificados por Vico (NS 22-23 [#31 e 32]) vão girando para que uma nova era amanheça: “And old lotts have fun at Flammagen’s ball. Till Irinwakes from Slumber Deep. How they succeeded by courting daylight in saving darkness he who loves will see” (FW 321).

Com a sua carta/manifesto e com as suas restantes intervenções, ALP participa na luta feminina por uma voz própria, uma luta intensamente travada por uma outra escritora modernista: Virginia Woolf. Tal como Orlando (a mulher), ALP consegue alcançar o universo da poesia, sobretudo no episódio das lavadeiras e no seu solilóquio final. Nos temas abordados por ALP destacam-se as perplexidades e as incertezas em torno da sexualidade masculina e, particularmente, da conduta de HCE. O legado de ALP encontra ecos na ficção irlandesa recente, nomeadamente em Veronica Hegarty protagonista de *The Gathering*, de Anne Enright.

Em *Finnegans Wake*, Joyce investiga o universo da noite, criando para o efeito um idioma próprio e apropriado (Joyce *apud* Ellmann 1982 [1959]: 546). Neste universo noturno, de contornos oníricos, as palavras não surgem, nem poderiam surgir nas suas associações e formas habituais. Os jogos de palavras, a hibridação de géneros (literários e sexuais), o recurso a neologismos e a justaposição de idiomas são estratégias utilizadas por Joyce para dar voz a um espaço que se diferencia claramente da ordem e do equilíbrio do mundo diurno. A noite de *Finnegans Wake*, recorrendo a uma estratégia de trocas sucessivas em tudo semelhante ao fenómeno biológico do sono hemisférico, expõe a consciência e o inconsciente de ALP e HCE que, juntos, representam a consciência e, sobretudo, o inconsciente de todos os seres humanos. Neste inconsciente onde cabem todas as línguas, todas as personagens, todas as fábulas e todas as questões, até as mais enigmáticas (“pregnant questions”, FW 438), Joyce encontrou o espaço ideal para criar a sua “slanguage” (FW 421).

Um caminho semelhante foi trilhado por Beckett. Como sugere Richard Ellmann, em *Four Dubliners*: “Joyce claimed to have given a voice to the third of human life that is spent in sleep. Beckett could claim to have given a voice to the third of every existence likely to be spent in decay” (Ellmann 1988: 104). Da esfera do sono e da noite explorada por Joyce para a esfera da zona escura (M 70) investigada por Beckett em *Murphy*, ou do declínio físico e mental que marca toda a sua trilogia, não vai, de facto, uma longa distância. O teatro de operações é, no fundo, o mesmo: a consciência e o inconsciente humanos. No contexto da obra de Beckett, *Murphy* reveste-se de especial importância pois é com ele que tudo começa. Incluído num verdadeiro “zodiaco de fantasmas da mente”, para utilizar a interessante imagem de Italo Calvino (2009: 27), Murphy é a primeira *persona* do que viria a ser o Inominável e *Murphy* o primeiro grande ensaio para a trilogia.

Com efeito, através de *Murphy* (e Murphy), Beckett começa já a delinear o espaço de (in)ação do Inominável. Mas, apesar de Murphy se apresentar aos leitores em situações verdadeiramente caricatas e até algo perturbadoras (recorde-se a abertura do romance em que Murphy é descrito como estando nu e acorrentado por sete lenços à sua cadeira de baloiço), o estranhamento do leitor não é absoluto porque existem vínculos que ainda o prendem ao mundo material e social. É, aliás, sintomático que Murphy se veja obrigado a acorrentar-se para sustentar a sua materialidade. Se ela não fosse uma questão premente, este expediente não seria necessário e o seu mundo interior poderia impor-se

em absoluto como acontece com o Inominável. Em *Murphy*, o tema central é, por conseguinte, o conflito vivido pelo protagonista, profundamente dividido entre espaços: público/privado, corpo/mente, consciente/inconsciente. Com o Inominável não há conflito, mas sim a exploração repetitiva de um espaço manifestamente interior, intimista, mental, cerebral mesmo. A condição diferenciada destes dois protagonistas beckettianos espelha, de resto, o percurso literário do seu autor. Como observa Ackerley:

*Murphy* is a culmination of one stage in Beckett's career, but equally the beginning of another, the matrix in which many later works were formed: the first text he did not consistently reject, and to which he returned in his later writings. After *Murphy*, he moved from the Joycean manner toward the sparer style of the later fiction and drama; yet while the rejection of allusive compression and the decision to write in French led to a different mode of expression many of the later concerns (word, theme and detail) are implicit in the earlier novel. (Ackerley 2010 [2004]: 10)

Se é verdade que *Murphy*, na sua intrincada rede de referências (históricas, literárias, filosóficas, etc.), alusões paródicas e citações, se aproxima mais abertamente do projeto literário de Joyce, não é menos verdade que a trilogia revela preocupações meta-literárias em tudo semelhantes às de *Finnegans Wake*. Os narradores da trilogia, tal como as vozes do universo *wakeano*, encontram-se profundamente empenhados na missão de contar histórias pois sem elas eles próprios não existiriam. A grande diferença está no conteúdo do que é contado. O texto de Joyce, bem à imagem do seu autor, recupera narrativas famosas, fábulas, mitos, lendas, factos históricos e momentos da sua vida privada, produzindo uma torrente de narratividade que é reconhecida e admirada pelo próprio Beckett que opta, no entanto, por um caminho e um objeto diferente: o nada. Na falta de algo para contar, os narradores-personagem de Samuel Beckett dedicam-se a entediantes e repetitivos inventários dos seus bens, sejam eles pedras, como no caso de Molloy ou objetos de uso pessoal, como no caso de Malone. Hassan identifica mesmo *Malone Dies*, o segundo romance da trilogia, como o expoente máximo desta necessidade de narrar para existir:

[Malone's] finicky mind takes endless inventories of his goods and reels out stories; the stories concern a number of fictional characters who become fused and confused with their creation who hopes to gain reality through them. What he writes is what we read.

In *Malone Dies*, then, Beckett [...] forces the [...] narrative to reflect itself in the course of its own progress. [...] Moreover, Malone, more than Molloy or Moran, depends for his existence on the act of narration; the absurd creator has no reality whatsoever outside the act that he condemns as

absurd. When Malone ceases to scrawl, Lemuel is petrified; when Lemuel ceases to move, hatchet raised in the hand, Malone dies. And Beckett, who is behind Malone as Malone is behind Lemuel, by implication conceals himself out. Such are the prestidigitations of anti-form. (Hassan 1971: 230)

É curioso que Hassan fale de “anti-forma” para descrever os textos de Beckett. Convém lembrar que também *Finnegans Wake* foi visto por muitos como “anti”, mas, neste caso, a palavra que se segue é “romance”: “anti-romance”. A originalidade dos trabalhos de Joyce e de Beckett e as suas raízes metaficcionais desafiam verdadeiramente todas as definições e convenções dos diferentes movimentos e métodos críticos, levando muitos a considerá-los como um ataque ao género romanesco, em vez da reinvenção que de facto representam.

E se é impossível separar as características de um qualquer trabalho artístico das características do método de interpretação utilizado, como defendem M. Keith Booker<sup>224</sup> e R. Brandon Kershner,<sup>225</sup> por exemplo, todos os leitores, estudiosos e críticos acabam por ler Joyce e Beckett de uma forma particular, registando-se atualmente uma tendência para os “pós-modernizar” (cf. Booker 2000 [1995]: 202), isto é, para os reinterpretar à luz dos conceitos, das estratégias e dos modelos observados pelos praticantes e os investigadores do eclético mosaico que compõe o pós-modernismo.

Em *Joyce through Lacan and Žižek: Explorations*, Shelly Brivic apresenta *Finnegans Wake* como o ponto culminante do modernismo e, simultaneamente, como o “progenitor do pós-modernismo” (Brivic 2008: 184). De resto, já no final da década de oitenta do século XX, Alastair Fowler colocava *Finnegans Wake* na secção sobre pós-modernismo de *A History of English Literature*, ao lado de textos como *V* e *Gravity's Rainbow* de Thomas Pynchon:

---

<sup>224</sup> “It is simply not possible to separate the characteristics of a work from the characteristics of the method of interpretation being used to read that work.” (Booker 2000 [1995]: 227)

<sup>225</sup> “The modernist text—and this emphatically includes the high modernist text—precisely parallels the popular cultural text in that its political function as praxis is indeterminate, contingent upon historical particulars. Finally, I want to suggest that this is an inevitable conclusion when we read modernism in a postmodern age—not because as critics we are compelled to find our own condition in what we study, but because aesthetic and pseudo-historical categories such as modernism, postmodernism, and popular culture are imbricated with the modes of analysis we bring to bear upon them. Once we discover a language through which we can approach both *The Waste Land* and *Tin Pan Alley*, both *Ulysses* and *The Count of Monte Cristo*, we will find that each of these has begun to read the other in unanticipated ways.” (Kershner 1997: 15-16)

In many postmodernist works the sequence of ideas may seem a little surrealistic (although thoroughgoing surrealism based on dream processes has interested few British writers). There is likely, of course, to be some underlying order. But this may be so multiplied ('decentred') or so intricate – as for example in *Finnegans Wake* (1939) or Thomas Pynchon's *V* (1963) and *Gravity's Rainbow* (1973) – that it amounts to no order beyond that of the work itself. (Fowler 1989: 370)

Fowler identifica várias tendências dentro do pós-modernismo nas quais se podem facilmente integrar os textos de Joyce e Beckett:

One broad grouping is METAFICTION, or novel that exposes its own fictional illusion in some way – perhaps by taking up conventions only to discard them, perhaps by the use of an obviously naïve narrator. [...]

It is also possible to see a narrower grouping, of POIUMENA, or self-begetting novels. In this genre, the central strand of the action purports to be the work's own composition, although it is really 'about' something else [...]. The poioumenon has a long prehistory (hardly a tradition), going back through Beckett's trilogy and Carlyle's *Sartor Resartus* to Sterne's *Tristram Shandy*; but it is preeminently a postmodernist genre. (Fowler 1989: 371-372)

*Finnegans Wake* inscreve-se claramente no domínio da “metaficção”, de tal forma que Tim Conley vê a aplicação do termo à obra de Joyce como algo de redundante. Para Conley, *Finnegans Wake* constitui a própria encarnação do conceito (cf. Conley 2003: 55). A verdade é que o texto expõe a todo o momento a sua ilusão ficcional (cf. Fowler 1989: 371) ao refletir constantemente sobre si próprio: “You will say it is most unenglish and I shall hope to hear that you will not be wrong about it” (FW 160). No universo da metaficção o foco da narração transfere-se do produto para o processo (cf. Hutcheon 1991: 39). *Finnegans Wake*, em conformidade, apresenta inúmeras interrogações e reflexões sobre o seu processo de escrita:

[W]ho in hallhagal wrote the durn thing anyhow? (FW 107-108)

To conclude purely negatively from the positive absence of political odia and monetary requests that its page cannot ever have been a penproduct of a man or woman of that period or those parts is only one more unlookedfor conclusion leaped at, being tantamount to inferring from the nonpresence of inverted commas (sometimes called quotation marks) on any page that its author was always constitutionally incapable of misappropriating the spoken words of others. (FW 108)

That will be some kingly work in progress. (FW 625)

A trilogia de Beckett é colocada por Fowler numa outra subcategoria: “poioumena”, plural de “poioumenon”, vocábulo do grego antigo. Neste tipo de texto, diz Fowler, a

ação parece centrar-se na composição do próprio texto, tal como acontece na metaficção, mas a verdade é que esconde geralmente um outro objetivo. No caso da trilogia, a ação (se assim se pode chamar) prende-se sempre com a arte de contar histórias, mas o seu alcance é, como se viu na secção II.2 deste capítulo, bem mais vasto, abarcando os abismos da consciência e do inconsciente humanos. O que faz todo o sentido se, como afirma David Lodge (2009 [2002]: 25), lembrando os estudos de António Damásio, o próprio cérebro humano se apresenta como um exímio contador de histórias. E quanto a *Murphy*?

*Murphy* é a génese. Para se chegar à consciência aparentemente desprovida de corpo do Inominável era necessário problematizar a questão, criando, para o efeito, um protagonista suficientemente fascinado com os mistérios da mente para se sentir tentado a autoexilar-se nesse espaço. Como explica Carter Smith, recorrendo a Agamben:

And while Agamben forcefully argues for the coming community of humans who will recognize that the nonrelation between themselves and the world produces a specific form of captivity, for Beckett this “no-man’s-land” is the starting point for the making of a text. Before he turned this predicament into the engine for a mode of writing that would appear in the Trilogy and after, he thematized it in *Murphy*. (Smith 2012: 227)

Com efeito, aquilo que é em *Murphy* a temática central, com a trilogia passa a ser um modo de escrita, uma escrita que investiga o poder generativo da mente humana, sobretudo quando está em causa a necessidade de vencer o tédio da existência: “What tedium. [...] I shall hear myself talking, afar off, from my far mind, talking of the Lamberts, talking of myself, my mind wandering, far from here, among its ruins” (*Malone Dies* 210).

# Conclusão



## Conclusão |

*Next try fail better two.*

If to fail is to succeed, then by failing you fail in your attempt to fail. But if you fail in your attempt to fail, you succeed, which is itself a failure.

Peter Boxall, in *Space & Place: The Geographies of Literature*

Se são as línguas que escolhem os escritores de que precisam<sup>226</sup> e não o contrário, como se lê em *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984), de José Saramago, as suas escolhas são por vezes caprichosas. Assim se explica que o inglês tenha recrutado James Joyce às fileiras do inimigo irlandês, entregando-lhe as chaves do cânone, que passou a partilhar com William Shakespeare, e o francês tenha conquistado o não menos irlandês Samuel Beckett que haveria, todavia, de regressar ao inglês de Shakespeare, e de Joyce, repetidamente.<sup>227</sup>

O inglês escolheu Joyce e “Mr Jinglejoys” (FW 466) respondeu reinventando-o. Se ao ler *Finnegans Wake* se pode ainda sentir o gozo de quem o escreveu,<sup>228</sup> como afirma Lacan (1989: 141), é porque em cada palavra se esconde um desafio: encontrar a referência (linguística, literária, histórica, cultural), abraçar o jogo, completar o puzzle

---

<sup>226</sup> “Ricardo Reis pára diante da estátua de Eça de Queirós, ou Queiroz, por cabal respeito da ortografia que o dono do nome usou, ai como podem ser diferentes as maneiras de escrever, e o nome ainda é o menos, assombroso é falarem estes a mesma língua e serem, um Reis, o outro, Eça, **provavelmente a língua é que vai escolhendo os escritores de que precisa, serve-se deles para que exprimam uma parte pequena do que é, quando a língua tiver dito tudo, e calado, sempre quero ver como iremos nós viver.**” (Saramago 2010 [1984]: 80, meu sublinhado)

<sup>227</sup> De resto, Joyce, confrontado com a dificuldade de publicar as suas obras no universo anglófono, terá considerado começar a escrever em francês, uma língua em que, segundo ele, a literatura é mais apreciada (cf. Bowker 2011: 167).

<sup>228</sup> O gozo de Joyce ao escrever *Finnegans Wake* chegava mesmo a perturbar o sono dos restantes habitantes da sua casa, nomeadamente, Nora que, perante as gargalhadas do escritor a altas horas da noite, se via forçada a pedir: “[...] now Jim, stop writing or stop laughing” (cf. Bowker 2011: 401). Mais ainda, segundo Gordon Bowker, Joyce achava que todos os textos que precederam *Finnegans Wake*, inclusivamente *Ulysses*, eram aborrecidos: “[Joyce] only read to himself and his friends from his *Work in Progress*, chuckling from time to time as he did so and re-reading those bits that he enjoyed the most” (*idem* 473).

ou simplesmente transformá-lo em algo de novo. Esta imagem de gozo pode, no entanto, parecer contraditória já que, para muitos leitores, Joyce escreveu dois dos textos mais difíceis, nebulosos e encriptados da História da Literatura, *Ulysses* e *Finnegans Wake*, encontrando-se a sua leitura e compreensão ao alcance de poucos. Como lembra Lacan:

Conforme o próprio Joyce sabia que postumamente lhe aconteceria, é o universitário que domina. É quase exclusivamente o universitário que se ocupa de Joyce.

É impressionante. Joyce tinha-o dito: “O que escrevo não deixará de dar trabalho aos universitários.” E ele não esperava nada menos do que deixá-los ocupados até à extinção da Universidade. As coisas encaminham-se nesse sentido. E é evidente que isso só pode acontecer porque o texto de Joyce está recheado de problemas cativantes, fascinantes, a despertarem o apetite do universitário. (Lacan 1989: 139)

As coisas encaminham-se, de facto, nesse sentido e a melhor prova disso é talvez a publicação, em 2012, de *The Restored Finnegans Wake*,<sup>229</sup> resultante da investigação de Danis Rose e John O’Hanlon que ao longo de trinta anos, quase o dobro do tempo que Joyce utilizou para escrever o seu “nightynovel” (FW 54), se debruçaram sobre todos os materiais – cartas, diários, cadernos, provas, manuscritos, etc. – que antecederam o texto final de *Finnegans Wake*, publicado em formato integral em 1939. Utilizando um jogo de palavras que Joyce teria certamente apreciado, os investigadores denominam estas fontes de “pre-texts of *Finnegans Wake*” (Rose e O’Hanlon 2012a: 518), combinando a ideia de “pretexto” com a noção de “precedência”. O trabalho de Rose e O’Hanlon culminou na publicação desta nova edição de *Finnegans Wake*, uma versão alternativa (Rose e O’Hanlon 2012b: ix) que pretende corrigir os erros que, segundo os dois investigadores, constam na edição de 1939, devido à complexidade da obra e aos problemas de saúde que Joyce enfrentou durante a sua composição:

Given the scale and complexity of *Finnegans Wake*, it is hardly surprising that a gradual accumulation of transmissional error arose through the convolute process of composition. [...] Most serious were the unpredictability of Joyce’s physical and emotional health and the series of eye operations that periodically brought his work to a halt. Sporadic bouts of ill-health or depression wreaked havoc with the work in progress. For example, one extended passage (the longest chapter, III.3) had to be typed ENTIRELY IN CAPITALS so that Joyce could read it; yet on being subsequently retyped as regular text hundreds of previously present and intended capitals were inadvertently reduced to lower case, and vice versa,

---

<sup>229</sup> Todas as citações desta nova edição surgirão identificadas pelas iniciais TRFW seguidas da respetiva página ou páginas.

with only inadequate and intermittent subsequent re-correction. (Rose e O'Hanlon 2012a: 520-521)

A nova edição de *Finnegans Wake* apresenta assim nove mil correcções e emendas, “pequenas mas cruciais” (TRFW: contracapa).<sup>230</sup> Este não será o lugar para uma comparação exaustiva das duas edições, mas, a título de exemplo, permito-me comparar aqui as últimas linhas de *Finnegans Wake* não apenas porque foram sobejamente citadas ao longo desta dissertação mas sobretudo porque incluem a frase que inspirou uma palestra de Danis Rose, intitulada “On the first/last sentence of *Finnegans Wake*”, a que tive a oportunidade de assistir, a 15 de Junho de 2010, no James Joyce Centre, em Dublin, por ocasião do *Bloomsday* e também do lançamento de uma primeira edição limitada, publicada pela Houyhnhnm Press, deste *Finnegans Wake* restaurado.<sup>231</sup> Nesta ocasião, Danis Rose procurou explicar o seu método de trabalho dando conta das diversas mutações que a última/primeira frase da obra sofreu de acordo com a investigação realizada. O excerto selecionado é o seguinte, nas respetivas edições:

So soft this morning ours. Yes. Carry me along, taddy, like you done through the toy fair. If I seen him bearing down on me now under whitespread wings like he'd come from Arkangels, I sink I'd die down over his feet, humbly dumbly, only to washup. Yes, tid. There's where. First. We pass through grass behush the bush to. Whish! A gull. Gulls. Far calls. Coming, far! End here. Us then. Finn, again! Take. Bussoftlee, memormee! Till thousandsthee. Lps. The keys to. Given! A way a lone a last a loved a long the (FW 628)

So soft this morning, ours. Yes. Carry me along, taddy, like you done through the toy fair! If I seen him bearing down on me now under whitespread wings like he'd come from Arkangels, I sink I'd die down over his feet, humbly dumbly, only to washup. Yes, tid. There's where. First. We pass through grass behush the bush to. Whish! A gull. Gulls. Far calls. Coming, far! End here. Us then. Finn, again! Take. Bussoftlee,

---

<sup>230</sup> O número pode parecer avultado, mas como recordam Rose e O'Hanlon no seu prefácio: “This sounds greater than it is. *Finnegans Wake* comprises some 220,000 words, or about six times that number of characters: letters, spaces and punctuation marks” (Rose e O'Hanlon 2012b: ix-x). Não se percebe, de resto, (a não ser por critérios económicos) a razão pela qual esta nova edição não apresenta as correcções assinaladas através de um sistema de notas, por exemplo. Haveria espaço para o fazer já que nesta versão o texto surge condensado em apenas 493 páginas, menos 135 do que a edição de 1939 que conta 628 páginas. Se as correcções estivessem assinaladas seria muito mais fácil ao leitor avaliar a sua pertinência para a compreensão do texto. Só a aposta comercial na versão em hipertexto poderá justificar esta opção. Ao leitor resta esperar pelo hipertexto ou enveredar pela laboriosa missão de comparar as duas edições.

<sup>231</sup> Curiosamente, o título da edição da Houyhnhnm Press é apenas *Finnegans Wake* e não *The Restored Finnegans Wake* como veio a acontecer com a edição da Penguin.

mememormee! Till thousandsthee. Lps. The keys to. Given! A way a lone **a lost** a last a loved a long the (TRFW 492-493, meus sublinhados)

O excerto apresenta noventa e cinco palavras na edição de 1939 e noventa e sete na edição de 2012 devido à inclusão de “a lost” na última (que é também a primeira) frase da obra. Retirando este acrescento, as alterações prendem-se com duas correções ao nível da pontuação – a inclusão de uma vírgula logo na primeira frase e a substituição de um ponto final por um ponto de exclamação na terceira – e a inversão de duas letras em “Bussoftlhee” que passa a “Bussofthlee”. Trata-se, de facto, de alterações menores, mas, pelo menos neste caso, estão longe de ser cruciais. O tom elegíaco do fragmento mantém-se inalterado e a inclusão de “a lost”, embora coerente com o encadeamento de palavras já existente, pouco acrescenta ao ritmo apressado e acumulativo do rio prestes a desaguar no mar.

Se a nova edição em papel de *Finnegans Wake* se apresenta como uma versão restaurada e alternativa, a edição eletrónica pretende ir ainda mais longe ao utilizar o sistema de ligações típico do hipertexto para dar conta das diversas mutações que uma determinada palavra sofreu, tendo em conta a informação que consta nos materiais estudados por Rose e O’Hanlon, os chamados “pre-texts”:

The hypertext allows one to link the words in the text directly to their counterparts in the notebooks, to commentaries and glosses, and, where known, to the original sources. In this way it provides a system of annotations of the individual words of *Finnegans Wake* grounded on manuscript – and therefore historical – evidence. The annotations, coupled with the deconstruction of the sentences into their genetic profiles, **assist a reader to resolve much of the ambiguity of the text and to clarify it to a point of illumination not hitherto imagined possible.** (Rose e O’Hanlon 2012a: 519, meu sublinhado)

Sublinho esta última ideia porque um trabalho que se apresenta como tentativa de resolução de uma significativa parte da ambiguidade de *Finnegans Wake*, para além de muito ambicioso, parece, desde logo, contrário ao carácter do próprio texto que tem na aceitação da fecundidade do erro a sua força motriz, celebrando o rumor, o boato, o lapso, em momentos literários memoráveis como o capítulo das lavadeiras, conhecido por *Anna Livia Plurabelle*, ou o episódio do *pub*, ambos revisitados no primeiro capítulo desta dissertação. De resto, o escopo de *Finnegans Wake* é tão abrangente que, como afirma Alastair Fowler: “It would be as ridiculous to think of mastering *Finnegans Wake* as of understanding the world” (Fowler 1989: 370).

Ora, a versão em hipertexto de *Finnegans Wake* destina-se então, segundo Rose e O’Hanlon, a cumprir dois grandes objetivos:

First, for the furtherance of scholarship; second, to facilitate the production of the most authoritative clear-reading text that can be achieved using rational principles of editorial judgement: a text faithful to the art of its author in a material form designed for lovers of literature. (Rose e O’Hanlon 2012a: 523)

Só saberemos se estes objetivos serão alcançados quando a versão em hipertexto for disponibilizada aos académicos e aos leitores em geral, o que, por enquanto, ainda não aconteceu. De qualquer modo, a validade do primeiro objetivo parece indiscutível: o importante trabalho levado a cabo por Rose e O’Hanlon será certamente útil a muitos outros investigadores (e leitores comuns) pela funcionalidade que o recurso a novas tecnologias permite e sobretudo pelas pistas de leitura que deverá fornecer, pelos pontos obscuros que deverá iluminar, somando-se assim a outros estudos mais convencionais, mas com a mesma finalidade, tais como, por exemplo, o muito citado *Annotations to Finnegans Wake* (1980), de Roland McHugh, ou ainda o já canónico *A Skeleton Key to Finnegans Wake: Unlocking James Joyce’s Masterwork* (1944), da autoria de Joseph Campbell e Henry Morton Robinson. O segundo objetivo assinalado por Rose e O’Hanlon é que se afigura mais controverso.<sup>232</sup>

Recuperando a pergunta lançada por Seamus Deane, na entrada dedicada a *Finnegans Wake* em *The Novel: Forms and Themes* – “when is an “error” a mistake?” (Deane 2006: 908) – atrever-me-ia a perguntar se as lacunas e os erros fixados pela edição de 1939 não deverão ser abraçados como prova da perspicácia literária de James Joyce que reconheceu nas falhas presentes em todas as trocas comunicativas, sejam elas orais ou escritas, uma fonte de inspiração para o seu último e mais controverso trabalho, também ele, necessariamente sujeito à presença de erros, voluntários e involuntários. De resto, os materiais pré-publicados, pese embora o seu interesse e relevância, não podem assumir o mesmo estatuto do texto efetivamente publicado. Um rascunho encontra-se sempre sujeito a mudanças e todos aqueles que já alguma vez escreveram uma simples carta e a passaram depois para um novo documento sabem que dificilmente se escapa à tentação de alterar alguma coisa. Assim sendo, quem poderá garantir que alguns dos

---

<sup>232</sup> De resto, não se destinam todos os estudos, de alguma forma, a propor hipóteses de leitura para um determinado texto, seja ele dramático, poético, narrativo, ou tudo isto num só, como é o caso de *Finnegans Wake*, contribuindo assim para a diluição da sua ambiguidade?

“erros” identificados por Rose e O’Hanlon não foram alterações posteriores aos documentos estudados? Ou, mais ainda, que sendo estes, de facto, inicialmente lapsos não foram depois aceites pelo próprio Joyce, conhecido por acolher com simpatia as sugestões do acaso, muito mais do que as de editores, leitores ou críticos?

No contexto do Modernismo, Joyce não está, de resto, sozinho neste acolhimento dos acidentes a que qualquer obra de arte está sujeita. Marcel Duchamp, um dos nomes mais importantes do Movimento Dada, ficou também conhecido por aceitar com entusiasmo as peripécias sofridas por uma das suas obras mais emblemáticas, *The Large Glass*, também conhecida como *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even* (1915-23). Segundo Peter Conrad:

[...] Duchamp conceded the right of others to attribute meaning to the *Large Glass*, and allowed it to profit from the mishaps it suffered. Forgotten in his studio, it grew a second skin of dust. Man Ray, Duchamp’s Dadaist colleague, photographed the filthy, sticky surface, making it look like a lunar waste: **the artist was delighted by the effacement of his work**. Later, when the glass was splintered while travelling between owners, **Duchamp accepted the cracks as a predestined revision of his design**. (Conrad 1999: 82, meus sublinhados)

Num dos Apêndices que acompanha a edição de Rose e O’Hanlon, Hans Walter Gabler faz uma espécie de apologia do trabalho encetado pelos dois investigadores, sublinhando aquela que considera ser a diferença entre “amendments” e “emendations”: “It follows that the amendments [...] are essentially restorative. They introduce textual elements where such elements for no definable reason fell by wayside during the stages of writing, pre-publication transmission and interim publication” (Gabler 2012: 501). As palavras de Gabler levam-me novamente a questionar: será que o facto de Rose e O’Hanlon não encontrarem uma razão que considerem válida para a omissão de uma palavra legítima por si só a sua reposição? Como podem ter a certeza absoluta de que esta não foi omitida por vontade ou com a aceitação posterior do autor?

Para Gabler, o mais importante é o diálogo frutuoso entre a edição de 1939 e a edição de 2012 (*idem* 501), sendo que esta nova edição de *Finnegans Wake* vem comprovar aquela que é uma verdade inerente a todos os textos, mas que se torna especialmente visível pela singularidade da última obra de Joyce: os textos *não são estáveis*<sup>233</sup> e fechados como muitos leitores e editores gostariam (*idem* 502). Não

---

<sup>233</sup> Sublinho esta ideia porque é o contrário disto que Rose e O’Hanlon prometem com a sua nova edição, uma versão estável e livre de erros: “a stable, relatively error-free version” (Rose e O’Hanlon 2012: 522).

poderia estar mais de acordo com esta assunção da abertura do texto, mas isto não implica forçosamente a sua reescrita, mesmo que sob pretexto de respeitar a vontade inicial do autor, como Rose e O'Hanlon anunciam: “the most authoritative clear-reading text” ou “a text faithful to the art of its author” (Rose e O'Hanlon 2012a: 523). Verifica-se, aliás, uma aparente contradição entre a *intenção* anunciada por Rose e O'Hanlon e a perspectiva de Gabler relativamente aos conceitos de “intenção” e “autoridade”:

*Finnegans Wake* in the multiplicity of its texts and textual states promises to stand out through such exploration as being what we always already have intuited it to be: a radically textual universe, an artefact in language originating in one mind, realized (since materialized) in multiple acts of writing, yet released through these acts of materialization into an autonomy as text beyond ultimate subjection to authority or intention. (Gabler 2012: 501-502)

Com efeito, se Gabler, na sua defesa da nova edição de *Finnegans Wake*, recusa a ideia de uma cristalização do texto, salientando a sua autonomia face ao autor, Rose e O'Hanlon procuram com a sua aproximação ao autor validar o texto por eles restaurado. De resto, será oportuno recordar aqui as palavras de M. Keith Booker sobre a forma como Joyce entende o papel do autor na interpretação da sua obra: “[...] in a writer like Joyce one has to deal with the paradoxical fact that often his authorial intention is apparently that one should not grant interpretive authority to authorial intention [...]” (Booker 2000 [1995]: 219). Ou, como se pode ler em *Finnegans Wake*, “[...] we must vaunt no idle dubiousity as to its genuine authorship and holusbolus authoritativeness” (FW 163).

A aparente contradição detetada nas posições de Gabler e Rose e O'Hanlon, respetivamente, deriva, na minha opinião, da convocação de áreas críticas diversificadas. Se o trabalho de Rose e O'Hanlon se inscreve claramente no âmbito dos estudos genéticos (“genetic criticism”), a asserção de Gabler sobre a abertura do texto coaduna-se muito mais com o domínio da estética da receção (“reader-response criticism”) e com a perceção de que todo o texto é atualizado pelo leitor, a cada nova leitura. Ora, um editor, ou um investigador universitário, não é mais do que um leitor profissional, mais informado do que o chamado leitor comum.<sup>234</sup> Isto não significa que

---

<sup>234</sup> São vários os investigadores de referência cujos estudos podem ser incluídos no domínio da estética da receção e cada um propõe a sua própria terminologia para definir diversos tipos de leitor. Permito-me destacar aqui, pela sua influência nesta área, Wolfgang Iser e o seu conceito de “leitor implícito” (Iser 1976: 70), e Stanley Fish, com o seu “leitor informado” (Fish 1980 [1976]: 174). Tanto Fish como Iser

os estudos genéticos e os estudos de recepção sejam incompatíveis (são, na verdade, complementares), mas têm finalidades diferentes e seguem caminhos muito distintos. Se os primeiros apontam para trás, refazendo o percurso trilhado pelo escritor até à versão “final” do texto,<sup>235</sup> os segundos apontam para a frente, reconhecendo a multiplicidade de textos que resulta da multiplicidade de leitores e leituras. É óbvio que o conhecimento sobre as fontes e o processo de composição poderá ser útil ao leitor, mas a leitura do texto é independente deste conhecimento. Um leitor pode ler e apreciar *Finnegans Wake* sem qualquer informação prévia sobre a obra e o autor. Esta leitura será tão válida como uma leitura mais informada, e poderá, porventura, ser até mais criativa já que não existe o espartilho da referência, a tentação de ler tudo em função da informação antecipadamente recolhida.<sup>236</sup> Como afirma David Greetham, no segundo Apêndice à nova edição de *Finnegans Wake*: “And isn’t this precisely what the richness of the language of *Finnegans Wake* might hope to achieve: to fill the reader with ideas without necessarily making every idea distinct and separable?” (Greetham 2012: 508). Em suma, apesar de a edição de Rose e O’Hanlon se apresentar como “a stable,

---

conferem ao leitor um papel ativo na atualização do potencial de sentidos que é o texto. Este, longe de ser fim, produto acabado, é entendido como um ponto de partida. No entanto, para Iser a valorização do papel do leitor não é sinónimo de subalternização do texto, verificando-se, em vez disso, um maior equilíbrio na importância que é atribuída a ambos.

<sup>235</sup> Referindo-se a este olhar para trás e aludindo simultaneamente ao título provisório de *Finnegans Wake* – *Work in Progress* –, Dirk Van Hulle apelida os estudos genéticos de “work in regress” (Hulle 2009a: 121).

<sup>236</sup> A promoção de uma leitura criativa parece ser, aliás, um dos objetivos de Joyce: “You are not Irish... and the meaning of some passages will perhaps escape you. But you are a Catholic, so you will recognize this and that allusion. You don’t play cricket; this word may mean nothing to you. But you are a musician, so you will feel at ease in this passage. When my Irish friends come to visit me in Paris, it is not the philosophical subtleties of the book that amuse them, but the recollection of O’Connell’s top hat” (Joyce *apud* Bulson 2006: 103). A Joyce cabia recolher num só documento literário o máximo de experiências pessoais e da vida quotidiana juntamente com referências geográficas, históricas, filosóficas, literárias, linguísticas, culturais, artísticas, etc. Ao leitor cabe reconhecer no texto a porção da existência que partilha com o autor e reinventar o texto em conformidade. Como afirma Donald Davidson: “All reading is interpretation, and all interpretation demands some degree of invention. It is Joyce’s extraordinary idea to raise the price of admission to the point where we are inclined to feel that almost as much is demanded of the reader as of the author. Goaded his audience into fairly testing creative activity, Joyce both deepens and removes from immediate view his own part in the proceedings. By fragmenting familiar languages and recycling the raw material Joyce provokes the reader into involuntary collaboration, and enlists him as a member of his private linguistic community. [...] We join Joyce as outcasts, temporarily freed, or so it seems, from the nets of our language and our culture” (Davidson 2005: 156-157).



relatively error-free version” (Rose e O’Hanlon 2012a: 522), os universitários continuarão certamente a debater *Finnegans Wake* sem chegar, todavia, a consensos.<sup>237</sup>

A vitalidade da verdadeira indústria académica que gira em torno das obras de Joyce vem assim contrariar aqueles que pretendiam vê-lo esquecido, juntamente com o modernismo a que ficou indelevelmente associado. Como sublinha Booker, comparando Joyce a Tim Finnegan, protagonista da balada “Finnegan’s Wake”:

[L]ike that resilient Irish hod carrier [...], Joyce has shown a stubborn refusal to stay dead. The dead certificate that Fiedler hands to modernism [and to Joyce] is meant to announce the coming of a new age of postmodernism, and in the two decades since Fiedler’s announcement Joyce has gradually worked his way into a position of eminence in the postmodernist canon (oxymoron though such may be) that rivals the one he once held in modernism. According to this revised assessment, modernism is still dead, but Joyce is alive and well because he turns out secretly to have been a postmodernist all along.

[...] For one thing, a number of other prominent modernists have experienced similar postmodernist reincarnations, and erstwhile modernist figures like Proust, Woolf, Stevens, Williams, Pound, Eliot, Beckett, and even Yeats have recently been “postmodernized” by various observers. (Booker 2000 [1995]: 202)

O segredo para a permanência de Joyce parece estar na originalidade do seu estilo de escrita que, combinando vários estilos, acaba por não se decidir por nenhum, tornando-se, paradoxalmente, único. A tendência para “pós-modernizar” Joyce prende-se, entre outras coisas, com o carácter babélico da sua escrita que o aproxima vertiginosamente dos traços mais marcantes do pós-modernismo.

Pensemos no conhecido esquema proposto por Ihab Hassan para sistematizar as diferenças entre modernismo e pós-modernismo. Do lado do modernismo encontramos conceitos como “forma”, “direção”, “hierarquia”, “mestria”, “conhecimento”, “presença”, “narrativa”, “*grande histoire*”, “totalização”, “paranoia”, “metafísica”, “genital/fálico”; aos quais se contrapõem, na coluna do pós-modernismo, “anti-forma”,

---

<sup>237</sup> Em *Joyce’s Critics*, Joseph Brooker destaca o apelo que um autor “difícil” como Joyce tem junto de teóricos, investigadores e críticos literários: “[...] Joyce lends status to theory. New methods of reading and writing [...] gain credence from the claim that they respond sensitively to a major if difficult, writer. The stronger claim, indeed, is that theory responds more appropriately to Joyce than any earlier critical paradigm; as MacCabe had avowed, it was only after Derrida and Lacan that Joyce became readable. In that sense theory is “Joycean”: it offers modes of reading that give us a truer Joyce than we had known before. It becomes even more Joycean in the still stronger claim that theory actually derives in part from Joyce’s writing: that post-structuralism was a delayed response to modernism, and to Joyce above all” (Brooker 2004: 168).

“jogo”, “acaso”, “exaustão”, “silêncio”, “ausência”, “anti-narrativa”, “*petite histoire*”, “desconstrução”, “esquizofrenia”, “ironia”, “polimorfo/andrógino”, para citar apenas alguns (Hassan *apud* Harvey 1990: 43). Um breve olhar sobre esta lista de características é suficiente para se perceber que uma obra como *Finnegans Wake* pode com pertinência ser alocada ao domínio do pós-modernismo, apesar da sua data de publicação.

De resto, os capítulos de *Finnegans Wake* visitados ao longo desta dissertação ilustram bem muitos dos traços pós-modernistas supracitados. Na sua narratividade<sup>238</sup> extrema, isto é, na acumulação e sobreposição de um caleidoscópio de pequenas histórias, como a do alfaiate e do capitão norueguês ou a história de Buckley e do general russo,<sup>239</sup> por exemplo, o texto de Joyce questiona, sempre com ironia, as convenções da narrativa, recusando e parodiando todas as formas de totalização (e poder totalitário), preferindo, em vez disso, a fragmentação, num caminho literário que consubstancia, de certo modo, numa vertente artística, a esquizofrenia de que Lucia, sua filha, padecia.<sup>240</sup>

Para além disso, Joyce demonstra um gosto pelo trivial, pela colagem e o *pastiche* que muito se aproxima de algumas tendências pós-modernistas. Fazendo uso da ironia que lhe era característica, Joyce terá mesmo afirmado: “Yes. Some of the means I use

---

<sup>238</sup> Para Derek Attridge, *Finnegans Wake* ilustra exemplarmente a diferença entre os conceitos de “narrativa” e “narratividade”, entendendo-se o primeiro como: “a linear (though often multileveled) account of recognizable characters and events, engaging with the readers pre-existing mental schemata to arouse expectations, and to modify, complicate, defeat, or partially satisfy those expectations, arriving at full satisfaction – or something like it – only at the end (thereby constituting it as the end)”; e o segundo como: “the condition of engaging with the world and the mind in the specific manner of narrative” (Attridge 2000: 126). Por outras palavras, *Finnegans Wake* contraria o conceito de narrativa ao apresentar-se sob a forma de um relato não linear de personagens e acontecimentos duvidosos que desafia e defrauda as expectativas do leitor até no simples facto de não ter final, remetendo, em vez disso, novamente para o princípio. É, por conseguinte, no domínio da narratividade que se deverá incluir a miríade de fragmentos narrativos que reforçam aquele que é o tema narrativo mais recorrente de *Finnegans Wake*: os acontecimentos suspeitos de Phoenix Park, tendo como protagonista HCE.

<sup>239</sup> Ver secção III.2 do primeiro capítulo desta dissertação.

<sup>240</sup> Cheryl Herr relaciona a esquizofrenia latente em *Finnegans Wake* com os efeitos do colonialismo: “[J]oyce turns *Finnegans Wake* towards the variety of linguistic characteristics associated with schizophrenic speakers, the force of his results being not to indicate genetically produced disorder in himself/his daughter, nor to represent his narrative/narrator as a schizophrenic subject, but rather to force upon the reader the experience of living within a linguistic field that systematically conditions her into the polysemous world inhabited by some schizophrenic patients. The reader of *Finnegans Wake* becomes hypersensitive to the multiple and often conflicting meanings occasioned by the intersection of colonialization, modernization, and institutional administration in Joyce’s world, meanings and conflicts preserved in the aspic of the *Wake*’s semilucid language” (Herr 2003: 125-126).

are trivial – and some are quadrivial” (Joyce *apud* Ellmann 1982 [1959]: 712). De facto, uma das características mais marcantes da obra de Joyce no seu todo e de *Finnegans Wake* em particular é a simbiose perfeita entre a chamada “cultura popular”, especialmente celebrada pelo pós-modernismo, e uma cultura mais erudita frequentemente conotada com o trabalho dos modernistas. Anúncios a sabonetes ou a cerveja, por exemplo, assumem, em *Finnegans Wake*, o mesmo destaque e são sujeitos ao mesmo tratamento que uma citação de “Chickspeer” (FW 145) ou uma alusão a “schoppinhour” (FW 414); e uma passagem da Bíblia pode ser seguida ou mesmo fundida com um qualquer passo de uma revista popular de duvidosa qualidade e bom gosto. Não há nada de sagrado ou intocável para Joyce no que toca ao trabalho literário. Tudo se afigura, pelo contrário, como matéria-prima pronta a transformar-se em arte intemporal. A coexistência nos textos de Joyce de formas culturais com estatutos tão diversos pode ainda ser lida, como sugere Brandon Kershner, numa perspectiva *dialogica*: “[...] my overall implication is that the relationship between Modernist art and instances of popular culture is *dialogical* -that is, that it involves a dialogue and a dialectics, but a dialectics thoroughly grounded in the material and ideological context of each “voice”” (Kershner 1997: 13).

Em *Finnegans Wake*, todos têm, de facto, direito a voz – desde a mais simples lavadeira até ao mais ilustre dos reis, ao mais sábio dos filósofos, ou ao mais talentoso dos poetas – e é esta verdadeira cacofonia que pode desorientar o leitor menos persistente a quem se dirigem possivelmente as diversas exortações à paciência, ou “peacience” (FW 568), que se encontram ao longo do texto. Um leitor mais ousado, pelo contrário, apreciará a forma como Joyce questiona todos os poderes, todos os cânones, todas as fronteiras, fazendo dialogar as coisas, as gentes, as línguas e as linguagens, os tempos e os espaços.

Ao longo desta dissertação falou-se de intersecções entre o espaço público e o espaço privado, entre o corpo e a mente, entre consciente e inconsciente. Também nesta problematização das questões do espaço (geográfico, social, físico, mental) Joyce antecipa uma das temáticas centrais da era pós-moderna. HCE e a sua família vivem como as figuras públicas dos finais do século XX e já do século XXI, sujeitos ao escrutínio das câmaras, à maledicência dos tablóides e a julgamentos na praça pública. E tal como algumas celebridades contemporâneas, respondem de forma “ambiviolent” (FW 518), ou seja, a violenta rejeição desta verdadeira ofensiva contra os seus espaços

de privacidade caminha lado a lado com a vontade de permanecer sob os holofotes e o desejo de se ver validado pelo Outro.

De resto, falar e ser falado é crucial para os protagonistas de *Finnegans Wake*. É através do boato que se perpetua a sua existência; é a palavra em progresso – “word in pregress” (FW 284) – que lhes permite reviver, vezes sem conta, a história da humanidade através de inúmeros avatares. A família Porter é um desses avatares e a sua principal qualidade parece ser a união: “A so united family pateramater is no more existing on papel or off of it. [...] They care for nothing except everything that is **allporterous**” (FW 560, meu sublinhado). Se a união é, à partida, um atributo positivo, esta ideia de que não se preocupam com nada para além de si mesmos, reforçada pelo neologismo “allporterous”, revela também um lado narcisista que importa destacar. “Eu falo (e sou falado), logo existo” parece ser o lema em *Finnegans Wake* e ALP é, neste contexto, a voz originária, como sugere Seamus Deane: “ALP speaks the alphabet [...]” (Deane 2000: xxxix). Privados de uma existência que não seja de papel, as vozes de *Finnegans Wake* falam muito, mas raramente se entendem, e esta declarada união da família Porter é muito duvidosa já que contradiz as lutas constantes no seio da família primordial, a família Earwicker: “Knock knock. War’s where! Which war? The Twwinns” (FW 330). Verdadeiras personagens-livro – “My name is novel [...]” (FW 569) – cada membro da família apresenta a sua visão da história, mas, no final, todas se encontram na versão de Anna Livia, a representante do hemisfério feminino neste cosmos de sono e de sonho: “the mother of us all, the voice that understands the speech of heterogeneity” (Deane 2000: xxxix). É ALP quem faz a síntese e é também ela quem conduz a história até ao seu reinício, uma história que pode não passar de um sonho que ela própria, qual Penélope, teceu (FW 28) no recesso mais íntimo do seu inconsciente. Se for um sonho, só o é parcialmente – “the Strangest Dream that was ever Halfdreamt” (FW 307) – pois há muito de factual nesta revisitação paródica da história de Joyce, da Irlanda e do mundo.

No inventário de “pós-modernizados” compilado por Booker (2000 [1995]: 202) encontra-se também, naturalmente, Samuel Beckett que, sendo mais jovem e desfrutando de maior longevidade do que Joyce, viveu já em pleno a chegada do pós-modernismo. Contudo, a obra de que se ocupa esta dissertação, *Murphy*, data de 1938, e se *Finnegans Wake* (publicado um ano depois) pode ser entendido como o corolário de um percurso em crescendo, o resultado de uma contínua acumulação, como sugere o

próprio Beckett, *Murphy* é a primeira pedra num caminho que conduziu a um empobrecimento (linguístico, entre outras coisas) voluntário.<sup>241</sup> Como afirma Hassan:

SAMUEL BECKETT pursues the vanishing form till it nearly vanishes. He is **an apocalyptic by reduction**, possessed by the idea that the universe must evacuate itself; **a visionary comedian** who knows that human consciousness cracks into a bitter joke; and **a supreme example of the postmodern artist**, turning the malice of language against itself. (Hassan 1971: 210, meus sublinhados)

Nesta sucinta mas reveladora apresentação que Hassan faz de Samuel Beckett e da sua arte existem vários aspetos a reter, não apenas pelo que dizem relativamente a Beckett mas também pela comparação que permitem traçar com Joyce. É de destacar, em primeiro lugar, a ideia de “apocalipse” que está presente, indiscutivelmente, na obra dos dois autores. A diferença é que se Beckett é um “apocalíptico por redução”, Joyce é, pelo contrário, um apocalíptico por acumulação.<sup>242</sup> No entanto, não deixam ambos de representar uma forma de excesso e nesse aspeto são semelhantes.<sup>243</sup>

Em segundo lugar, Hassan fala de “um comediante visionário” que conhece a consciência humana e sabe como esta pode ceder, transformando-se numa gigantesca piada. Eu acrescentaria que Beckett, tal como Joyce, investigou através da escrita não apenas os redutos da consciência, mas também os abismos do inconsciente, popularizados pela influência das teorias de Jung e Freud, ou “Tung-Toyd” (FW 123), sagazmente satirizados nos textos dos dois escritores irlandeses. O humor foi a ferramenta escolhida por ambos para escavar os mistérios destes espaços, para muitos, insondáveis, sendo certo que o humor latente nos textos de Beckett é bem mais sombrio do que aquele que assalta o leitor a cada página (quando não palavra) escrita por

---

<sup>241</sup> “I realised that Joyce had gone as far as one could in the direction of knowing more, [being] in control of one’s material. He was always adding to it; you only have to look at his proofs to see that. I realised that my own way was in impoverishment, in lack of knowledge and in taking away, in subtracting rather than in adding.” (Beckett *apud* Knowlson 1997: 352)

<sup>242</sup> Para Donald Davidson, o estilo cumulativo de Joyce é, ainda assim, muito económico: “Joyce achieves many of his effects, it is clear, through a process of accretion: he piles word on top of word, reference on reference, sly hint on crass joke, personal allusion on top of classical quotation. One might expect the result to be a ponderous verbosity, but instead Joyce achieves an extraordinary economy of expression” (Davidson 2005: 153).

<sup>243</sup> Ou são, se se preferir, duas faces de uma mesma moeda, como sugere Dirk Van Hulle: “Gradually, Beckett was able to distance himself from Joyce’s poetics. The awareness of the metaphorical nature of language, the frequent failures of communication, and the impossibility to know anything beyond language led Beckett to employ words in order to express precisely this impossibility. The resulting bareness contrasts sharply with Joyce’s verbal abundance. But these opposites are two sides of the same coin [...]” (Hulle 2005: 60).

Joyce.<sup>244</sup> A explicação para esta diferença de colorido está talvez no terceiro ponto focado por Hassan.

Com efeito, para Hassan, Beckett é “o exemplo supremo do pós-modernista” ao voltar a “malícia da linguagem contra si própria”. Aqui reside, porventura, a maior diferença entre Joyce e Beckett: Joyce não desconfia da linguagem nem das palavras. Usa-as, celebra-as, reinventa-as, não se sente refém nem deixa que estas fiquem reféns de nenhum poder; Beckett, por sua vez, usa-as, castiga-as, gasta-as, refém da obrigação de “dizer” sem saber bem o quê ou para quê. Recorde-se o depoimento de Beckett em “Three Dialogues with Georges Duthuit”: “The expression that there is nothing to express, nothing with which to express, nothing from which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express” (Beckett IV: 556).

Confrontado com a obrigação de expressar o nada, o vazio, a ausência, o silêncio, Beckett adota um método de decomposição que partilha algumas semelhanças com o método de Joyce. Como explica Dirk Van Hulle: “While Joyce decomposed his source texts in the form of jottings in his notebooks in order to recombine them in drafts,<sup>245</sup> Beckett tried to find a way to write “decompositions”” (Hulle 2009b: 23). Para Joyce decompor é apenas mais um estágio no seu processo cumulativo de composição; para Beckett a decomposição é um fim em si mesmo. Ainda assim, os projetos literários dos dois escritores não são tão diferentes quanto se poderia supor:

Joyce imitates nature by making every leaf slightly different from the others. But without his readers’ ability to recognize the conventionalized forms of the words his work would not work. Beckett’s literary project hinges upon the same concept of pattern recognition but he approaches it from the other side: with a reduced vocabulary he short-circuits the human mechanism of recognition by showing the limits where it ceases to be useful. Whereas Joyce gives different forms to the same word, Beckett presents different words in the same form. (Hulle 2004: 33)

*Murphy*, publicado muitos anos antes da trilogia e ainda escrito em inglês, apresenta, todavia, o primeiro de uma trupe de inadaptados voltados sobre si mesmos, descrentes da sua materialidade, compelidos a falar para existir, embora convictos de que nada há para dizer que valha a pena ser dito, partilhando assim o pensamento do seu criador. O que liga, apesar de tudo, Murphy “ao grande mundo” e o faz questionar a

---

<sup>244</sup> Como se lê em *Finnegans Wake*, tudo se pode perder, menos o humor: “To the laetification of disgeneration by neuhumourisation of our kristianiasation. As the last liar in the earth begeylywayled the first lady of the forest. Though Toot’s pardoosled sauve l’humour!” (FW 331).

<sup>245</sup> Ou, como se lê em *Finnegans Wake*: “decomposition for the verypetpurpose of subsequent recomposition” (FW 614).

possibilidade de permanecer definitivamente fechado, mas livre, no “pequeno mundo” da sua mente é o amor e a atração irresistível que sente por Celia (M 107). Depois de *Murphy* não existem mais Celias, nem tão-pouco biscoitos de gengibre, capazes de subtrair os protagonistas beckettianos a um universo de marginalidade física e mental que culmina na “linguagem quase esquizofrenicamente diagnóstica” (Marcuse 2007 [1977]: 47) do Inominável, o último protagonista da trilogia em francês, aquele para quem não existe um nome, nem tão pouco um pronome, ajustado (*The Unnamable* 397).

Cumulativos ou reducionistas, Joyce, Beckett e os respetivos textos continuam a alimentar não apenas os trabalhos e os certames académicos, mas também a criatividade dos escritores contemporâneos. *Dublinesca* (2010), de Enrique Vila-Matas, é um bom exemplo disso. O romance tem como protagonista um Samuel que não é Beckett mas sim Riba. Editor reformado, residente em Barcelona, casado com Celia, o mesmo nome da companheira de Murphy, Samuel Riba enfrenta, com a aproximação da velhice e a obrigatoriedade da sua reforma, uma crise identitária (Vila-Matas 2011 [2010]: 102). Na realidade, durante muito tempo, também ele esperou o seu Godot sob a forma de um escritor genial que valesse a pena publicar (*idem* 237). A “força visionária” (*idem* 141) da sua insónia mostra-lhe o projeto a abraçar para vencer o tédio da sua vida de reformado: viajar até à Irlanda, “um país de narradores de histórias” (*idem* 115); conhecer Dublin, onde as gentes parecem ter “o dom da literatura” (*idem* 108); celebrar Joyce e o *Bloomsday*; celebrar também o enterro simbólico da era Gutenberg e da sua própria atividade como editor. Porém, se é Joyce quem fornece a inspiração para a viagem, ao longo da sua estadia na Irlanda, Samuel acaba por descobrir-se um verdadeiro beckettiano. De resto, a ponte que une os dois exilados irlandeses não é tão extensa quanto parece:

a ponte que liga o mundo quase excessivo de Joyce com o mais lacónico de Beckett e que, afinal de contas, é **o trajecto principal** – tão brilhante como depressivo – **da grande literatura das últimas décadas**: o que vai da riqueza de um irlandês à **deliberada** penúria do outro; de Gutenberg ao Google; da existência do sagrado (Joyce) à era sombria do desaparecimento de Deus (Beckett). (Vila-Matas 2011 [2010]: 225, meus sublinhados)

Há nas palavras de Vila-Matas vários aspetos a sublinhar; desde logo, esta constatação de que Joyce e Beckett consubstanciam o caminho trilhado pela “grande literatura das últimas décadas” (o que justificaria por si só esta dissertação), representando Joyce o ponto de partida e Beckett o ponto de chegada. Mas há também a reter esta ideia de uma

penúria “deliberada” por parte de Beckett que contrasta com a propensão de Joyce para o enciclopedismo, o excesso, e a exuberância linguística. Destaca-se a palavra “deliberada” precisamente porque indica que se Joyce parece dar expressão a uma tendência natural, Beckett, pelo contrário, opta por um complexo e rigoroso exercício de autocontenção que passa, entre outras coisas, pela adoção de uma língua adquirida, o francês, como língua de trabalho, em detrimento da sua língua materna. Este movimento linguístico permite a Beckett não apenas procurar demarcar-se da influência de Joyce (e da língua e da cultura que representa) mas também criar a si mesmo dificuldades de expressão que não seriam facilmente reproduzíveis na sua língua materna. No entanto, depois de aperfeiçoado o método, Beckett escreve de igual modo nas duas línguas e a sua ficção mais tardia – *Worstward Ho* (1983) e *Stirrings Still* (1989) – retorna ao inglês de *Murphy*.

Complementares, mais do que antagónicos, Joyce e Beckett permitem ao protagonista de *Dublinesca* fazer “o salto inglês” (Vila-Matas 2011 [2010]: 100) – ou o salto irlandês – que, na prática, significa afastar-se da cultura francesa, predominante na sua formação enquanto leitor e editor, para abraçar uma literatura que desconhecia até então (*idem* 64-67). Lê Joyce, aceita fazer parte do “clube finneganiano” (*idem* 97) proposto pelo amigo Nietzsche, mas é *Murphy*<sup>246</sup> que mais impressiona Samuel Riba, de tal forma que imita o protagonista beckettiano no seu desamparado baloiçar:

**A Lua brilha, não tendo outra alternativa, sobre o nada de novo.**

Chove. É meia-noite. A sensação de que quanto mais tempo passar sentado na sua cadeira de baloiço, mais o balancé irá tomando a forma do seu corpo. Grandiosíssima ressaca. Temor desenfreado de que os rins rebentem e morra aqui, agora mesmo. Suor frio. **Medo de que, amanhã bem cedo, Celia o abandone.** Medo do medo. Suor ainda mais frio. Meia-noite em ponto no relógio da angústia. (Vila-Matas 2011 [2010]: 213, meus sublinhados)

É forçoso reconhecer a ironia da situação: se Murphy temia que Celia o deixasse caso não procurasse um emprego, Samuel Riba teme que a sua mulher, Celia, o deixe por se mostrar incapaz de aceitar a sua condição de reformado e ceder, por isso, demasiadas

---

<sup>246</sup> “O livro deixou-lhe uma marca suficiente para que, por exemplo, nunca mais tenha podido ver uma cadeira de baloiço sem a relacionar com o desamparado e transtornado Murphy. No livro, fascina-o, sobretudo, aquela história central em que parecia que não se passava nada, mas na realidade ocorriam muitas coisas, porque, no fundo, aquela história estava cheia de brutais microacontecimentos, do mesmo modo que, embora às vezes não nos dêmos conta, também sucedem muitas coisas na nossa aparentemente lânguida vida quotidiana; uma vida que parece plana, mas que de repente nos surge carregada de grandes assuntos minúsculos e também de leves mal-estares graves.” (Vila-Matas 2011 [2010]: 224).



vezes, à tentação da bebida. Murphy não sabe lidar com a esfera social, o mundo do trabalho, as trocas comerciais. Riba, outrora mestre no seu ofício que o levava a viajar, visitar feiras do livro, conhecer escritores e editores de todo o mundo, passa a sentir-se bloqueado perante a ausência de coisas para fazer e refugia-se numa espécie de “autismo informático” (*idem* 124). *Murphy* inicia-se sob os fracos auspícios de um sol que nada traz de novo – “The sun shone, having no alternative, on the nothing new.” (M 3) –, *Dublinesca* aproxima-se do final sob a influência de uma lua que nada augura de melhor: “A Lua brilha, não tendo outra alternativa, sobre o nada de novo” (Vila-Matas 2011 [2010]: 213).

Não se pense, contudo, que as referências intertextuais em *Dublinesca* gravitam apenas em torno de *Murphy*. A Celia de Riba tinha, tal como Gretta, um admirador, não de Galway, mas de Cork, que morreu por ela e o fantasma desse admirador assombra Samuel Riba ainda mais do que o jovem Michael Furey perturba Gabriel Conroy em “The Dead”:

Ontem, ao vê-la ali a dormir tão rígida, mas tão bela e com a dúvida se estava viva ou petrificada, não pôde rejeitar uma perversa tentação do pensamento e uma pulsão de vingança e imaginou-a naqueles tempos de juventude, mais próxima da **prostituta** do molhe do fim do mundo do que da serena budista de agora. Imaginou-a assim e depois disse mentalmente à sua mulher adormecida, disse-lhe com aquela estranha suavidade das palavras que se imaginam mas não se pronunciam:

Celia, meu amor, não podes nem suspeitar a lentidão com que a neve cai sobre o universo e sobre todos os vivos e sobre os mortos e sobre o imbecil de Cork.<sup>247</sup> (Vila-Matas 2011 [2010]: 233, meu sublinhado)

Este associar de Celia à imagem de uma prostituta não é um ato involuntário e sem precedentes. Quando recorda os tempos em que se conheceram, o foco de Riba recai imediatamente sobre as gabardinas que ela usava “e que lhe davam um ar meio puta” (*idem* 27). De resto, é preciso não esquecer que a Celia de *Murphy* era ela sim uma prostituta.

Quando o dia amanhece, Celia abandona, de facto, Samuel Riba, mas, ao contrário de *Murphy*, este não morre, apenas fica perdido numa névoa de esquecimento: “[...] em seu redor, a neblina começou a tomar posição e, na realidade, há já algum tempo que nem a última sombra do mundo está interessado em espreitá-lo” (*idem* 264).

---

<sup>247</sup> Cf. a citação de “The Dead” (D 255-256) na página 48 desta dissertação.

Perdidos na neblina do tempo não correm o risco de ficar Joyce e Beckett. Os universitários encarregar-se-ão de manter vivo o debate em torno das suas obras, e textos como o de Enrique Vila-Matas<sup>248</sup> poderão contribuir para o despertar do interesse de leitores menos especializados. Oriundos da margem irlandesa, Joyce e Beckett conquistaram um lugar central na história da literatura mundial e muito graças a uma filosofia que têm em comum: a de falhar sempre melhor.

No caso de Joyce, muitos foram os que apelidaram os seus textos, em particular *Finnegans Wake*, de falhanços literários. É, aliás, com *Finnegans Wake* que Ezra Pound se afasta definitivamente de Joyce; são bem conhecidas as críticas ferozes de Stanislaus Joyce<sup>249</sup> e as dúvidas de Harriett Shaw Weaver também são públicas. Se entre amigos o apoio não era grande, entre críticos o desprezo pelo derradeiro trabalho de Joyce era ainda maior, e nem foi preciso esperar pela publicação da obra em formato integral para este se manifestar.<sup>250</sup> Dez anos antes da publicação de *Finnegans Wake*, Arnold Bennet publica, no *London Evening Standard* de 19 de Setembro, um comentário ao fragmento *Anna Livia Plurabelle*, onde denuncia a violência de Joyce perante a língua inglesa e conclui que o texto não passa de um “capricho”, um devaneio do autor:

Someone (I read somewhere) said to Joyce: “I don’t understand it.” Joyce replied: “But you will.” Joyce is an optimist. Human language cannot be successfully handled with such violence as he has here used English. And *Anna Livia Plurabelle* will never be anything but a wild caprice of a wonderful creative artist who has lost his way. (Bennet *apud* Fargnoli 2001: 314)

---

<sup>248</sup> Não é apenas em *Dublinesca* que Enrique Vila-Matas visita o universo textual de Joyce e, em menor escala, Beckett. Em *Chet Baker pensa na sua arte* (2012), *Finnegans Wake* é descrito como “pura arte” (Vila-Matas 2013 [2012]: 6) e apontado como uma referência para práticas narrativas futuras: “[...] Joyce ou Beckett, que também foram grandes realistas [...], souberam fugir da maquinaria da convenção e evitaram converter os seus romances em batidos livros *de género* [...]. Joyce e companhia estão entre os principais ícones da tendência mais *Finnegans* do realismo. O último romance de Joyce [...] contém uma infinidade de amostras estranhas dessa tentativa de relação com o inescrutável, uma grande variedade de tentativas para reproduzir algo tão inacessível como a disciplina do sonho, ou representar, com palavras, o silêncio, ou o que fica depois da mais agitada jornada mundial” (*idem* 59).

<sup>249</sup> “With best will in the world I cannot read your work in progress. The vague support you get from certain French and American critics, I set down to pure snobbery. What is the meaning of that rout of drunken words? It seems to me pose, the characteristic you have in common with Wilde, Shaw, Yeats, and Moore. You want to show that you are a superclever superman with a superstyle. It riles my blood to see you competing with Miss Stein for the position of Master Boomster. But whereas she never had anything to lose, you have – knowledge of what you write, breadth, sanity, and a real style, which was a registering instrument of rare delicacy and strength.” (S. Joyce, *Letters III* 216)

<sup>250</sup> Ver também o excerto do artigo publicado a 14 de Maio de 1927, no *The New Statesman*, citado na página 198 desta dissertação.

Todavia, este “capricho” literário, para muitos um verdadeiro fracasso, tem vindo a ser recuperado, redescoberto, revisitado, de tal forma que há já quem ouse preterir o celebrado *Ulysses* em favor de *Finnegans Wake*. Falo de Derek Attridge, por exemplo. Como lembra Joseph Brooker, em *Joyce’s Critics*: “Attridge’s most daring gesture is to enshrine *Finnegans Wake* not merely as the zenith of Joyce’s career but as the center of the literary canon” (Brooker 2004: 171). Da margem para o centro, do local para o global e de volta ao particular, *Finnegans Wake* apresenta-se como um texto predestinado a sobreviver à crítica e aos (movimentos) críticos. Não poderia haver um falhanço mais bem-sucedido.

Segundo Beckett, falhar é uma inevitabilidade já que viver é o primeiro e mais grave de todos os “fiascos”<sup>251</sup> (para usar uma palavra muito cara aos protagonistas beckettianos). Se falhar é inevitável, e desistir não é alternativa, resta apenas um caminho, falhar melhor a cada nova tentativa: “Next try fail better two” (*Worstward Ho* 476). Mas pode um escritor multifacetado que escreveu fluentemente em duas línguas prosa, poesia, teatro e ensaio, tendo ganho inclusivamente um prémio Nobel, ser conotado com a ideia de fracasso? Só na medida em que o celebra em todas as formas de escrita que teve a oportunidade de abraçar. De resto, com Beckett dá-se um interessante paradoxo, sagazmente formulado por Peter Boxall (1997: 51) na declaração que serve de epígrafe a esta conclusão: terá Beckett falhado na sua tentativa de falhar e, assim sendo, será o seu reconhecido sucesso o melhor de todos os falhanços? A resposta é dada pelo próprio Beckett em *Worstward Ho* (476): “A little better worse than nothing so”.

“Zee End.”<sup>252</sup>

---

<sup>251</sup> Cf. as páginas 68 e 69 desta dissertação.

<sup>252</sup> FW 28.

# Bibliografia

## BIBLIOGRAFIA PRIMÁRIA<sup>253</sup>

### James Joyce

Joyce, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. London: Penguin Popular Classics, 1996 [1916].

---. *Dubliners*. London: Penguin Popular Classics, 1996 [1914].

---. *Finnegans Wake*. London: Penguin Classics, 2000 [1939].

---. *James Joyce Occasional, Critical and Political Writing*. Edited by Kevin Barry. Oxford: Oxford University Press, 2000.

---. *Letters of James Joyce*. Ed. Stuart Gilbert. London: Faber and Faber, Vol. I, 1966.

---. *Letters of James Joyce*. Ed. Richard Ellmann. Letters of James Joyce. London: Faber and Faber, Vols. II e III, 1966.

---. *Poems and Exiles*. Introduction and notes by J. C. C. Mays. London: Penguin Classics, 1992.

---. *The Restored Finnegans Wake*. Ed. and afterword by Danis Rose and John O'Hanlon. Note by Seamus Deane. Appendices by Hans Walter Gabler and David Greetham. London: Penguin Books, 2012.

---. *Stephen Hero*. New York: New Direction Books, 1944.

---. *Ulysses*. Int. by Declan Kiberd. London, Penguin Classics, 2000 [1922].

### Samuel Beckett

Beckett, Samuel. *Dream of Fair to middling Women*. New York: Arcade, 2006 [1992].

---. *Samuel Beckett: The Grove Centenary Edition*. Vol. I. (*Murphy, Watt, Mercier and Camier*). Ed. Paul Auster. Int. by Colm Tóibín. New York: Grove Press, 2006.

---

<sup>253</sup> Bibliografía segundo MLA Style Manual 2008.

---. *Samuel Beckett: The Grove Centenary Edition*. Vol. II. (*Molloy, Malone Dies, The Unnamable, How It Is*). Ed. Paul Auster. Int. by Salman Rushdie. New York: Grove Press, 2006.

---. *Samuel Beckett: The Grove Centenary Edition*. Vol. III. (*Dramatic Works*). Ed. Paul Auster. Int. by Edward Albee. New York: Grove Press, 2006.

---. *Samuel Beckett: The Grove Centenary Edition*. Vol. IV. (*Poems, Short Fiction, and Criticism*). Ed. Paul Auster. Int. by J. M. Coetzee. New York: Grove Press, 2006.

---. *The Letters of Samuel Beckett 1929-1940*. Eds. Martha Dow Fehsenfeld and Lois More Overbeck. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

## BIBLIOGRAFIA SECUNDÁRIA

Ackerley, C. J. *Demented Particulars: The Annotated Murphy*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010 [2004].

Agamben, Giorgio. *Qu'est-ce que le contemporain?* Paris: Éditions Payot & Rivages, 2008.

Agualusa, José Eduardo. *Nação Crioula*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2010 [1997].

Alighieri, Dante. *A Divina Comédia*. Trad. Vasco Graça Moura. Lisboa: Bertrand Editora, 7.<sup>a</sup> edição, 2006.

Astbury, Helen. "Samuel Beckett's (linguistic) exile: continuity through separation." *Mots Pluriels*, No. 17 (avril 2001): s/ pág. Web. 21 Ag. 2010. <<http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP1701ha.html>>

Attridge, Derek. "From *Finnegans Wake* to *The Skriker*: Morphing Language in James Joyce and Caryl Churchill." *Papers on Joyce* 7/8 (2001/2002): x-y. Web. 21 Abr. 2011. <<http://www.papersonjoyce.es>>

---. *Joyce Effects: On Language, Theory and History*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Atwood, Margaret. *The Handmaid's Tale*. London: Vintage, 2011 [1985].

Aumont, Jacques, e Michel Marie. *Dicionário Teórico e Crítico do Cinema*. Trad. Carla Gamboa e Pedro Duarte. Lisboa: Edições Texto&Grafia, 2009.

Barthes, Roland. *A Câmara Clara (Nota sobre a Fotografia)*. Lisboa: Edições 70, 2006 [1980].

Bate, Walter Jackson. *The Burden of the Past and the English Poet*. London: Chatto & Windus, 1971.

Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Paris: Éditions Gallimard, 1996 [1861].

Bauman, Zygmunt. *Amor Líquido – Sobre a Fragilidade dos Laços Humanos*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2006 [2003].

---. *A Vida Fragmentada – Ensaios Sobre a Moral Pós-Moderna*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2007 [1995].

---. “Critique – privatized and disarmed.” *The Contemporary Bauman*, London and New York: Routledge, 2007. 19-26.

---. *Liquid Modernity*, Cambridge, Polity Press, 2005 [2000].

Benstock, Bernard. “Comic Seriousness and Poetic Prose.” *James Joyce: A Collection of Critical Essays*. Ed. Mary T. Reynolds. New Jersey: Prentice-Hall, 1993 [1965]. 171-179.

---. *Joyce – Again's Wake: An Analysis of Finnegans Wake*. London and Seattle: University of Washington Press, 1965.

*Bíblia*. Trad. António Pereira de Figueiredo. Lisboa: Sociedade Bíblica, 1963.

Bishop, John. *Joyce's Book of the Dark, Finnegans Wake*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1986.

---. “Vico's «Night of Darkness»: *The New Science* and *Finnegans Wake*.” *James Joyce: A Collection of Critical Essays*. Ed. Mary T. Reynolds. New Jersey: Prentice-Hall, 1993 [1986]. 180-195.

Bloom, Harold. *The Anatomy of Influence: Literature as a Way of Life*. New Haven: Yale University Press, 2011.

---. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Oxford: Oxford University Press, 1973.

---. *The Varieties of José Saramago*. Lisboa: Fundação Luso-Americana, 2002.

---. *The Western Canon: the books and the schools of the ages*. New York: Harcourt Brace & Company, 1994.

*Book of Kells*. A selection of pages reproduced with a description and notes by G. O. Simms. Dublin: Colin Smythe, in association with the Library of Trinity College Dublin, 1980.

Booker, M. Keith. *Joyce, Bakhtin, and the Literary Tradition: Toward a Comparative Cultural Poetics*. Michigan: The University of Michigan Press, 2000 [1995].

Borg, Ruben. "Two Ps in a Pod: on Time in *Finnegans Wake*." *Journal of Modern Literature*, Vol. 29, Issue 1 (Fall 2005): 76-94.

Borges, Gabriela. (2003), "O olhar voraz da câmera-personagem no filme de Samuel Beckett." *Revista Olhar*, Ano 4, N.º 8, 2.º semestre (2003). Web. 21 Jul. 2010. <<http://www.bocc.uff.br/pag/borges-gabriela-personagem-no-filme-samuel-beckett.pdf>>

Borges, Jorge Luis. "James Joyce." *Elogio da Sombra, Obras Completas II (1952-1972)*. Trad. Fernando Pinto do Amaral. Lisboa: Editorial Teorema, 1998 [1989]. 363.

Bowker, Gordon. *James Joyce: a biography*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2011.

Boxall, Peter. "Beckett, Blanchot and the Black Hole." *Space and Place: The Geographies of Literature*. Eds. Glenda Norquay and Gerry Smith. Liverpool: Liverpool John Moores University Press, 1997. 45-54.

Brivic, Shelly. *Joyce through Lacan and Žižek: Explorations*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.

Brooker, Joseph. *Joyce's Critics: Transitions in Reading and Culture*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2004.

Brooker, Peter, and Andrew Thacker, eds. *Geographies of Modernism: Literatures, Cultures, Spaces*. New York: Routledge, 2005.

Bulson, Eric. *The Cambridge Introduction to James Joyce*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

Burton, Brian. "The Art of Failure: Samuel Beckett and Derek Mahon." *Irish Studies Review*, Vol. 13, No. 1 (2005): 55-64.



Butler, David, e Richard Zenith. *James Joyce – The Mirror and The Mask; Fernando Pessoa – A Máscara e o Espelho*. Trans. Richard Zenith e Susana Sena. Lisboa: Instituto Camões, 2004.

Butler, Christopher. “*Finnegans Wake*.” *The Cambridge Companion to James Joyce*. Ed. Derek Attridge, Cambridge, Cambridge University Press, 1999 [1990]. 259-282.

Cahalan, James M. “‘Dear Reader’ and ‘Drear Writer’: Joyce’s Direct Addresses to his Readers in *Finnegans Wake*.” *Twentieth Century Literature: a scholarly and critical journal*, Vol. 41, Issue 3 (Fall 1995): 306-318.

Calvino, Ítalo. *As Cidades Invisíveis*, trad. José Colaço Barreiros, Sant Vicenç dels Horts, Sicidea, 2009 [2002].

Campbell, Joseph, and Henry Morton Robinson. *A Skeleton Key to Finnegans Wake: Unlocking James Joyce’s Masterwork*. California: New World Library, 2005 [1944].

Camus, Albert. *Le Mythe de Sisyphe: essai sur l’absurde*. Paris: Gallimard, 1942.

Carlyle, Thomas. *Sartor Resartus* | *Sartor Resartus: La Philosophie du Vêtement*. Preface and trans. by Louis Cazamian. Collection Bilingue des Classiques Étrangers. Paris, Aubier: Éditions Montaigne, 1958 [1836].

Carroll, Lewis. *Alice’s Adventures in Wonderland & Through the Looking-Glass*. London: Wordsworth Classics, 1993 [1896].

Cervantes, Miguel de. *Dom Quixote de la Mancha*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Dom Quixote 2005 [1605 e 1615].

Champion, Pierre, ed. *Tristan et Iseut*. Paris: Pocket, 2005.

Cheng, Vincent. *Joyce, Race and Empire*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Conley, Tim. *Joyces Mistakes: Problems of Intention, Irony, and Interpretation*. Toronto: University of Toronto Press, 2003.

Conrad, Peter. *Modern Times, Modern Places: Life and Art in the 20<sup>th</sup> Century*. London: Thames and Hudson, 1999.

Corrado, Adriana. “Island.” *Dictionary of Literary Utopias*. Eds. Raymond Trousson and Vita Fortunati. Paris: Honoré Champion Éditeur, 2000. 315-317.

Coetzee, J. M. Introduction. *Samuel Beckett: The Grove Centenary Edition*. Vol. IV. (Poems, Short Fiction, and Criticism). By Samuel Beckett. New York, Grove Press, 2006.

Couto, Mia. *A Varanda do Frangipani*. Lisboa: Editorial Caminho, 2010 [2006].

---. *Venenos de Deus, Remédios do Diabo: As incuráveis vidas de Vila Cacimba*. Lisboa: Editorial Caminho, 2008.

Cunha, Gualter. "A Tour of Some Gardens of Modernism: From Coole Park to Eccles Street." *Translocal Modernisms: International Perspectives, Transatlantic Aesthetics and Culture*. Vol. 3. Eds. Irene Ramalhos dos Santos and António Sousa Ribeiro. New York and Oxford: Peter Lang, 2008. 41-56.

Damásio, António. *O Livro da Consciência: A Construção do Cérebro Consciente*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2010.

---. *O Erro de Descartes: Emoção, Razão e Cérebro Humano*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2011 [1994].

Davidson, Donald. "James Joyce and Humpty Dumpty". *Truth, Language, and History*. Oxford: Oxford University Press, 2005. 143-157.

Deane, Seamus. "*Finnegans Wake*". *The Novel: Forms and Themes*. Ed. Franco Moretti. Princeton: Princeton University Press, Vol. II, 2006. 906-911.

---. Introduction. *Finnegans Wake*. By James Joyce. London: Penguin Classics, 2000. vii-liv.

Décaudin, Michel, ed. *Anthologie de la poésie française du XX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Gallimard, 2000.

Deleuze, Gilles. *Critique et Clinique*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1993.

Dennett, Daniel C. *Consciousness Explained*. London, Boston and Toronto: Little, Brown and Company, 1991.

Descartes, René. *Discurso do Método* | *As Paixões da Alma*. Trad. Newton de Macedo. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1984 [1637, 1649]. 13.<sup>a</sup> edição.

Dettmar, Kevin. "The Joyce That Beckett Built." *James Joyce Quarterly*, Vols. 35/36 (Summer-Fall 1998): 605-619.

*Dicionário da Língua Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 2003.

Eco, Umberto. *Obra Aberta*. Trad. João Furtado. Lisboa: Difel, 2009 [1962].

Eichel-Lojkine, Patricia. *Excentricité et Humanisme: Parodie, Dérision et Détournement des Codes à la Renaissance*. Genève: Librairie Droz, 2002.

Eliot, T. S. *The Annotated Waste Land with Eliot's Contemporary Prose*. Ed. Lawrence Rainey. London: Yale University Press, 2005.

Ellmann, Maud. "Ulysses: The Epic of the Human Body." *A Companion To James Joyce*. Ed. Richard Brown. Oxford: Blackwell Publishing, 2008.

Ellmann, Richard. *Four Dubliners*. London: Hamish Hamilton, 1988.

---. *James Joyce*. Oxford: Oxford University Press, 1982 [1959].

Enright, Anne. *The Gathering*, London, Vintage, 2011 [2007].

Epstein, Edmund Lloyd. *A Guide through Finnegans Wake*. Gainesville: University Press of Florida, 2009.

Ésquilo. *Agamémnon*. Trad. Manuel de Oliveira Pulquério. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 1985.

Esteves, João Pissarra. "PÚBLICO/PRIVADO." *Dicionário de Filosofia Moral e Política*. Instituto de Filosofia da Linguagem, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Web. 14 Jul. 2010. <<http://www.ifl.pt/main/Publicacoes/Online/DictionaryofMoralandPoliticalPhilosophy/tabid/72/Default.aspx>>

Fand, Roxanne J. *The Dialogic Self: Reconstructing Subjectivity in Woolf, Lessing, and Atwood*. London: Associated University Presses, 1999.

Fargnoli, Nicholas, ed. *James Joyce – A Literary Reference*. New York: Carroll & Graf, 2003 [2001].

---. *James Joyce's Catholic Moments*. Dublin: The National Library of Ireland, 2004.

Feldman, Matthew. *Beckett's Books: A Cultural History of Samuel Beckett's 'Interwar Notes'*. London and New York: Continuum, 2006.

Fish, Stanley. "Interpreting the Variorum." *Reader-response criticism: from formalism to post-structuralism*. Ed. Jane Tompkins. London: The John Hopkins Press Ltd, 1980 [1976]. 164-184.

Foucault, Michel. "Of Other Spaces". 1967. Web. 30 Jan. 2012. S/ pág. <<http://www.foucault.info>>

Fowler, Alastair. *A History of English Literature*. London: Basil Blackwell, 1989.

Freud, Sigmund. *A Interpretação dos Sonhos*. Trad. Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago Ed, 2001 [1900].

---. *O Mal-Estar na Civilização*. Trad. Isabel Castro Silva. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2008 [1930].

---. *Psychopathologie de la Vie Quotidienne: Application de la Psychanalyse à l'Interprétation des Actes de la Vie Courante*. Trad. S. Jankélévitch. Paris: Payot, 1948 [1901].

---. *Totem e Tabu: Alguns Pontos de Concordância Entre a Vida Psíquica dos Selvagens e a dos Neuróticos*. Trad. Leopoldina Almeida. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2001 [1913].

Frye, Northrop. *The Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: New Jersey, Princeton University Press, 1957.

Gabler, Hans Walter. Appendix 1. *The Restored Finnegans Wake*. By James Joyce. London: Penguin Books, 2012.

Gibson, Andrew. *Beckett and Badiou: The Pathos of Intermittency*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

Gibson, George Cinclair. *Wake Rites: The Ancient Irish Rituals of Finnegans Wake*. Gainesville: University Press of Florida, 2005.

Gilligan, Carol. *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*. Harvard: Harvard University Press, 1982.

Glasheen, Adaline. *Third Census of Finnegans Wake: An Index of Characters and Their Roles*. California: University of California Press, 1977.

Gluck, Barbara Reich. *Beckett and Joyce: Friendship and Fiction*. Cranbury, New Jersey: Associated University Presses, 1979.

Gordon, John. *Finnegans Wake: A Plot Summary*. New York: Syracuse University Press, 2000 [1959].

Grafton, Anthony. Introduction. *New Science: Principles of the New Science Concerning the Common Nature of Nations*. By Giambattista Vico. Trans. by David Marsh. London: Penguin Classics, 2001 [1744]. 3<sup>rd</sup> edition.

Granja, Vasco. *Dziga Vertov*. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.

Green, Douglas E. "Interpreting 'Her Martyr'd Signs': Gender and Tragedy in *Titus Andronicus*." *Shakespeare Quarterly*, Vol. 40, No. 3 (Autumn 1989): 317-326.

Greetham, David. Appendice 2: "Begin Again ... Stop!". *The Restored Finnegans Wake*. By James Joyce. London: Penguin Books, 2012.

Harvey, David. *The Condition of Postmodernity: An Inquiry Into the Origins of Social Change*. Oxford: Blackwell, 1990.

Harvey, Lawrence. *Samuel Beckett, Poet and Critic*. Princeton: Princeton University Press, 1970.

Hassan, Ihab. "BECKETT: Imagination Ending." *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1971. 210-246.

Hayman, David. "The Manystorytold of the *Wake*: How Narrative was Made to Inform the Non-Narrativity of the Night." *Joyce Studies Annual*, Vol. 8 (1997): 81-114.

Herr, Cheryl. "The Erratics of Irishness: Schizophrenia, Racism, and *Finnegans Wake*." *European Joyce Studies* 15 (2003): 117-136.

Hulle, Dirk Van. "Genetic Joyce Criticism." *James Joyce in Context*. Ed. John McCourt. Cambridge, Cambridge University Press, 2009a. 112-124.

---. "Hesitancy in Joyce's and Beckett's Manuscripts." *Texas Studies in Literature and Language*, Vol. 51, No.1 (2009b): 17-27.

---. *Joyce & Beckett Discovering Dante*. Dublin: The National Library of Ireland, 2004.

---. "'Nichtsichtsundnichts': Beckett's and Joyce's Transtextual Undoings." *European Joyce Studies* 16 (2005): 49-61.

---. "The Lost Word: (Book IV)." *How Joyce Wrote Finnegans Wake: a chapter-by-chapter genetic guide*. Eds. Luca Crispi and Sam Slote. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2007.

Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. London and New York: Routledge, 1991 [1980].

Ibsen, Henrik. *When We Dead Awaken*. 1899. Trans. William Archer. Web. 24 Jul. 2012. <<http://www.classicreader.com/book/1958/>>

Iser, Wolfgang. *L'acte de lecture – théorie de l'effet esthétique*. Bruxelles: Pierre Mardaga Éditeur, 1976.

Jacobs, Joseph. *Irish Fairy Tales*. London: Wordsworth Classics, 2001.

Janus, Adrienne. "From 'Ha he hi ho hu. Mummum' to 'Haw! Hell! Haw!': Listening to Laughter in Joyce and Beckett." *Journal of Modern Literature*, Vol. 32, No. 3 (Spring 2009): 144-166.

Jaurretche, Colleen, ed. *Beckett, Joyce and the Art of the Negative, European Joyce Studies 16*. Amsterdam and New York: Rodopi, 2005.

Jung, Carl G. *Acerca da Psicologia do Inconsciente*. Trad. Ingrid Bauner Trigo Trindade. Lisboa: Delfos, 1967.

---. *Civilização em Transição*. Trad. Lúcia Orth. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2000 [1974].

---. *Psicologia e Alquimia, Obras Completas de C. G. Jung*, Vol. XII. Trad. Mariana Ribeiro Ferreira da Silva. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1994 [1975].

---. *Tipos Psicológicos*. Trad. Lúcia Orth, Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1991 [1971].

---. "Ulisses, um monólogo." *O Espírito na Arte e na Ciência, Obras Completas de C. G. Jung*, Vol. XV. Trad. Maria de Moraes Barros. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1971 [1932].

Kalb, Jonathan. "The mediated Quixote: the radio and television plays, and *Film*." *The Cambridge Companion to Beckett*. Ed. John Pilling. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. 124-144.

Kershner, R. Brandon. "Modernist and Popular Culture: Joycean and Eliotic Examples." *Papers on Joyce* 3 (1997): 9-19.

Kiberd, Declan. *The Irish Writer and the World*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

Kirby, Kathleen. *Indifferent Boundaries: Spatial Concepts of Human Subjectivity*. New York: The Guilford Press, 1996.

Knowlson, James. *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*. London: Bloomsbury, 1997.

Kristeva, Julia. *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Éditions du Seuil, 1969.

Kundera, Milan. *A Arte do Romance*. Trad. Luísa Feijó e Maria João Delgado. Lisboa: Dom Quixote, 2002 [1987].

Lacan, Jacques. *Écrits*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

---. “Joyce o Sintoma.” *Shakespeare, Duras, Wedekind, Joyce*. Org. José Martinho. Trad. Miguel Carmona da Mota. Lisboa: Assírio & Alvim, 1989. 135-146.

Leavis, F. R. *The Great Tradition*. New York: Doubleday Anchor Books, 1954.

Leggatt, Alexander. *Shakespeare's Tragedies: Violation and Identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

Lehrer, Jonah. *Proust Era Um Neurocientista*. Trad. Ana Carneiro. Lisboa: Lua de Papel, 2007.

Levitt, Morton P. *James Joyce and Modernism: Beyond Dublin*. New York: The Edwin Mellen Press, 2000.

Lewes, Darby. *Nudes from Nowhere: Utopian Sexual Landscapes*. Lanham: Rowan & Littlefield Publishers Inc, 2000.

Lipovetsky, Gilles. *A Era do Vazio: Ensaio sobre o Individualismo Contemporâneo*. Trad. Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1983.

---. “O Reino da Hipercultura: Cosmopolitismo e Civilização Ocidental.” *O Ocidente Mundializado: Controvérsia sobre a Cultura Planetária*. Gilles Lipovesky e Hervé Juvin. Trad. Luís Filipe Sarmiento. Lisboa: Edições 70, 2011 [2010].

---, e Jean Serroy. *A Cultura-Mundo: Resposta a uma Sociedade Desorientada*. Trad. Victor Silva. Lisboa: Edições 70, 2008.

Lispector, Clarice. *A Paixão segundo G. H.* Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2010 [1964].

Loekle, Simon. "Tea, Dub!" *James Joyce Quarterly*, Vol. 44, No. 1 (Fall 2006): 137.

Lodge, David. *A Consciência e o Romance*. Trad. Ana Maria Chaves. Lisboa: Edições Asa, 2009 [2002].

Man, Paul de. "Review of Harold Bloom's *Anxiety of Influence*." *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. London: Routledge, 2<sup>nd</sup> edition, 1993.

Manea, Norman. *O Regresso do Hooligan*. Trad. Carolina Martins Ferreira. Lisboa: ASA, 2010 [2003].

Massey, Doreen. "Politics and Space/Time." *Place and the Politics of Identity*. Eds. Michael Keith and Steve Pile. London and New York: Routledge, 1993. 141-161.

McHugh, Roland. *Annotations to Finnegans Wake*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1991 [1980].

Milesi, Laurent. "In-Law and Out-Lex: Some Linguistic Aspects of "Barbarity" and Nationalism in *Ulysses* and *Finnegans Wake*." *Papers on Joyce* 3 (1997): 57-71. Web. 21 Abr. 2011. <<http://www.papersonjoyce.es>>

Muldoon, Paul. *To Ireland, I: The Clarendon Lectures in English Literature*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

Nora, Pierre, ed. *Les lieux de mémoire*, Paris : Gallimard, 1997.

O'Brien, Eoin. Forward. *Dream of Fair to middling Women*. By Samuel Beckett. New York: Arcade, 2006.

O'Brien, Eugene. *The Question of Irish Identity in the Writings of William Butler Yeats and James Joyce*. New York: The Edwin Mellen Press, 1998.

*Oxford Advanced Learner's Dictionary*. Ed. Jonathan Crowther. Oxford: Oxford University Press, 50<sup>th</sup> edition, 1995.

Pattie, David. *The Complete Critical Guide to Samuel Beckett*. New York: Routledge, 2000.



Prendergast, Christopher. "Beckett's Aporia: Selfhood and the Limits of Narrative." *Act 11, Identidade com / sem limites | Identity with(out) limits?* (Sep. 2005): 51-58.

Pessoa, Fernando. *Livro do Desassossego*. Lisboa, Editorial Presença, Vol. II, 1991.

---. *The Book of Disquiet*. Ed. and translated by Richard Zenith. London: Penguin Classics, 2002.

Piette, Adam. *Remembering and the Sound of Words: Mallarmé, Proust, Joyce, Beckett*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

Pilling, John. "Beckett's English Fiction", *The Cambridge Companion to Beckett*. Ed. John Pilling. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. 17-42.

Pinto, Maria Margarida C. P. Costa. "O Silêncio em Samuel Beckett." *Estudos em Homenagem de Margarida Losa*. Orgs. Ana Luísa Amaral e Gualter Cunha. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2006. 361-366.

Platão. *Fédon*. Trad. P.<sup>o</sup> Eusébio Dias Palmeira, Porto: Porto Editora, 1998.

Pomeroy, Sarah B. "Images of Women in the Literature of Classical Athens." *Tragedy*. Eds. John Drakakis and Naomi Conn Liebler. London and New York: Longman, 1998.

Proust, Marcel. *À la Recherche du Temps Perdu*. Paris: Éditions Gallimard, 2007 [1913-1927].

Queiroz, Francisco. *Introdução à Psicologia da Escrita*. Porto: edição polycopiada e limitada, exemplar n.º 24, 2003 [1.<sup>a</sup> edição datada de 1999, Campo das Letras].

Rabelais, François. *Gargantua*. Notas de Pierre Michel. Prefácio de Michel Butor. Paris: Gallimard, 2001 [1534].

Rose, Danis, and John O'Hanlon. Afterword. *The Restored Finnegans Wake*. By James Joyce. London: Penguin Books, 2012a.

---. Preface. *The Restored Finnegans Wake*. By James Joyce. London: Penguin Books, 2012b.

Rosenbloom, Eric. *A Word in Your Ear: How & Why to Read James Joyce's Finnegans Wake*. Vermont: BookSurge Publishing, 2007.

Rushdie, Salman. Introduction. *Samuel Beckett: The Grove Centenary Edition*. Vol. II. (*Molloy, Malone Dies, The Unnamable, How It Is*). By Samuel Beckett. New York: Grove Press, 2006.

Saramago, José. *História do Cerco de Lisboa*. Lisboa: Editorial Caminho, 2008 [1989]. 8.<sup>a</sup> edição.

---. *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Lisboa: Editorial Caminho, 2010 [1984]. 19.<sup>a</sup> edição.

Schork, Joe. *Joyce and the Classical Tradition*. Dublin, The National Library of Ireland, 2004.

Schwartz, John. “‘In greater support of his word’: Monument and Museum Discourse in *Finnegans Wake*.” *James Joyce Quarterly*, Vol. 44, No. 1 (Fall 2006): 77-93.

Senn, Fritz. “James Joyce is Writing Foreign English.” *Variations* 17 (2009): 59-71.

---. “The Joyce of Impossibilities.” *Beckett, Joyce and the Art of the Negative. European Joyce Studies* 16 (2005): 197-211.

Serpillo, Giuseppe. “‘Why donsh yeh tell ush shometin about Marseille?’ Being Abroad and Being Irish - Being Irish is Being Abroad.” *Literary Interrelations*, Vol. 3 (1987): 27-33.

Shakespeare, William. *Titus Andronicus*. Ed. Jonathan Bate. London: Arden, 2004.

Shloss, Carol Loeb. “*Finnegans Wake* and the Daughter’s Fate.” *Joycean Cultures / Culturing Joyces*. Eds. Vincent J. Cheng, Kimberly J. Devlin and Margot Norris. London: Associated University Presses, 1998. 95-112.

Slote, Sam. “Swerving Shores, Bendings Abeyed.” *Papers on Joyce* 2 (1996): 115-122. Web. 21 Abr. 2011. <<http://www.papersonjoyce.es>>

Smith, Carter. “Beckett and the Animal: Writing from ‘No-man’s-land’.” *English Literary History* (2012): 211-235.

Soja, Edward W. *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London: Verso, 1999 [1989].

---, and Barbara Hooper. “The Spaces That Difference Make: some notes on the geographical margins of the new cultural politics.” *Place and the Politics of Identity*. Eds. Michael Keith and Steve Pile. London and New York: Routledge, 1993. 183-205.

Spurr, David. *Joyce and the Scene of Modernity*. Florida: University Press of Florida, 2002.

Stallybrass, Peter. "Worn Worlds: Clothes, Mourning, and the Life of Things." *Cultural Memory and the Construction of Identity*. Eds. Dan Ben-Amos and Liliane Weissberg. Detroit: Wayne State University Press, 1999. 27-44.

Tavares, Gonçalo M. *Jerusalém*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005. 7.ª edição.

---. *Uma Viagem    ndia: Melancolia Contempor nea (um itiner rio)*. Lisboa: Editorial Caminho, 2010. 4.ª edição.

Theall, Donald. *James Joyce's Techno-Poetics*. Toronto: University of Toronto Press, 1997.

Thi, T m Van. "L'écrivain est-il toujours un exil ?" *Le Magazine Littéraire*, No. 489 (Septembre 2009): 12-15.

Tóibín, Colm. Introduction. *Samuel Beckett: The Grove Centenary Edition*. Vol. I. (*Murphy, Watt, Mercier and Camier*). By Samuel Beckett. New York: Grove Press, 2006.

Toliver, Harold E. *The Past That Poets Make*. Cambridge: Massachusetts and London, Harvard University Press, 1981.

Vico, Giambattista. *New Science: Principles of the New Science Concerning the Common Nature of Nations*. Trans. by David Marsh. London: Penguin Classics, 2001 [1744]. 3<sup>rd</sup> edition.

Vieira, F tima. "Para uma cartografia da contemporaneidade: o olhar sincr nico e a revitalização dos Estudos Culturais." *Revista da Faculdade de Letras – Geografia*, Série I, Vol. XIX (2003): 359-364.

---. "The Concept of Utopia." *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Ed. Gregory Claeys. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. 3-27.

Vila-Matas, Enrique. *Dublinesca*. Trad. Jorge Fallorca. Lisboa: Teorema, 2011 [2010].

---. *Chet Baker pensa na sua arte*. Trad. Miranda das Neves. Lisboa: Teodolito, 2013 [2012].

Vilas-Boas, Gonçalo. "Utopias, distopias e heterotopias na literatura de expressão alemã." *Cadernos de Literatura Comparada 6/7: Utopias* (2002): 95-118.

Voltaire. “Sonho de Platão.” *A Aventura da Memória e Outros Contos*. Trad. Susana Pires. Lisboa: Estrofes & Versos, 2009 [1756].

Waltar, Timothy J. e Uma Marar. “Sleeping with One Eye Open.” *Capitol Sleep Medicine Newsletter* (2007): N. pag. Web. 20 May 2012. <www.capitolssleep.com>

West, Peter. *Grafologia: Como aprender o que revela a caligrafia*. Trad. Roy de Campos Rosado. Lisboa: Editorial Estampa, 1994 [1981]. 2.<sup>a</sup> edição.

White, Harry. *Music and The Irish Literary Imagination*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

Whitman, Walt. *Leaves of Grass: The Original 1855 Edition*. New York: Dover Publications, 2007 [1855].

Wilde, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*. London: Penguin Books, 2000 [1891].

Woolf, Virginia. *A Room of One's Own. Selected Works of Virginia Woolf*. London: Wordsworth Editions, 2005 [1929].

---. *Mrs Dalloway. Selected Works of Virginia Woolf*. London: Wordsworth Editions, 2005 [1925].

---. *Orlando: A Biography*, in *Selected Works of Virginia Woolf*. London: Wordsworth Editions, 2005 [1928].

Yee, Cordell D. K. *The Word According to James Joyce – Reconstructing Representation*. London: Associated University Presses, 1997.

Young, Robert J. C. “English and the Language of Others.” *Literature for Europe? Texttext, Studies in Comparative Literature*, 61 (2009): 161-172.

Zenith, Richard. Introduction. *The Book of Disquiet*. By Fernando Pessoa. London: Penguin Classics, 2002.

Žižek, Slavoj. *A Marioneta e o Anão: o Cristianismo entre a Perversão e a Subversão*. Trad. Carlos Oliveira. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2006 [2003].

---. *Da Tragédia à Farsa*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2009a.

---. *Lacrimae Rerum*. Trad. Luís Leitão. Lisboa: Orfeu Negro, 2008.

---. *Violência – Seis Notas à Margem*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2009b [2008].

# ÍNDICE REMISSIVO

## A

Ackerley, C. J. 51, 53, 54, 56, 62, 66, 71, 79, 124, 128, 130, 134, 135, 138, 139, 204-208, 260  
Agamben, Giorgio 138, 263  
Agualusa, José Eduardo 69  
Alighieri, Dante 17, 128, 189, 204  
Apollinaire, Guillaume 89  
Astbury, Helen 47  
Attridge, Derek 82, 84, 99, 108, 167, 274, 283  
Atwood, Margaret 193  
Aumont, Jacques 141

## B

Barthes, Roland 94, 104, 110  
Bate, Walter Jackson 11-13, 15-17, 19, 20  
Baudelaire, Charles 26, 190  
Bauman, Zygmunt 13, 19, 42-44, 49, 50, 61 64, 90, 91, 99, 104, 107, 109, 110, 116, 118, 120, 142, 148, 154, 155, 188, 212  
Benstock, Bernard 82, 86, 168, 244, 247, 248  
Bishop, John 94, 169, 235  
Bloom, Harold 10-18, 20, 22, 23, 25, 25, 80, 230, 235, 246  
Booker, M. Keith 17, 22, 85, 123, 165, 189, 261, 273, 276  
Borg, Ruben 81  
Borges, Gabriela 141, 142  
Borges, Jorge Luis 79  
Bowker, Gordon 46, 107, 265  
Boxall, Peter 265, 283  
Brivic, Shelly 261  
Brooker, Joseph 273, 283  
Bulson, Eric 81, 89, 194, 272  
Burton, Brian 24  
Butler, David 80, 232, 246  
Butler, Christopher 191

## C

Cahalan, James M. 93  
Calvino, Ítalo 45, 111, 179, 189, 259  
Campbell, Joseph 103, 104, 166, 184, 229, 232, 269  
Camus, Albert 24, 132-134, 159  
Carlyle, Thomas 147, 240, 262  
Carroll, Lewis 89, 112, 241  
Cervantes, Miguel de 247  
Champion, Pierre 180  
Cheng, Vincent 163, 164  
Conley, Tim 73, 168, 246, 262

Conrad, Peter 26-28, 144, 270  
Corrado, Adriana 225  
Coetzee, J. M. 130  
Couto, Mia 69  
Cunha, Gualter 231

## D

Damásio, António 116-118, 149, 166, 176, 187, 194, 263  
Davidson, Donald 113, 164, 165, 178-200, 272, 277  
Deane, Seamus 31, 46, 103, 169, 185, 230, 231, 269, 276  
Deleuze, Gilles 139, 140, 142  
Dennett, Daniel C. 196  
Descartes, René 35, 116-119, 128-132, 135, 136, 139, 148, 149, 165, 166, 177, 188, 196, 258  
Dettmar, Kevin 22

## E

Eco, Umberto 28, 200  
Eichel-Lojkine, Patricia 99  
Eliot, T. S. 54, 57, 81, 130, 190, 231, 273  
Ellmann, Maud 123, 125, 165, 166, 190  
Ellmann, Richard 28, 80-82, 101, 108, 121, 167, 188, 198-200, 228-230, 248, 253, 259, 275  
Enright, Anne 236-238, 258  
Epstein, Edmund Lloyd 170, 182, 185, 190, 200, 247, 249, 250, 253  
Ésquilo 38, 39  
Esteves, João Pissarra 37, 41, 64

## F

Fand, Roxanne J. 41  
Fargnoli, Nicholas 164, 173, 199, 231, 282  
Feldman, Matthew 302  
Fish, Stanley 271  
Foucault, Michel 29-32, 42, 43, 55, 72, 73, 84, 109, 116, 118, 144, 209  
Fowler, Alastair 261, 262, 268  
Freud, Sigmund 34, 128, 194, 196-204, 206, 208, 211-213, 228, 229, 251, 255, 258, 277  
Frye, Northrop 168

## G

Gabler, Hans Walter 270, 271  
Gibson, Andrew 202, 211, 217  
Gibson, George Cinclair 230  
Gilligan, Carol 38  
Glasheen, Adaline 108  
Gluck, Barbara Reich 46, 49, 55, 108  
Gordon, John 83, 122

Grafton, Anthony 228, 229, 232  
Granja, Vasco 141, 147  
Green, Douglas E. 39  
Greetham, David 272

## H

Harvey, David 26, 29, 44, 81, 274  
Harvey, Lawrence 121  
Hassan, Ihab 62, 127, 129-131, 149, 151, 156,  
157, 188, 220-222, 260, 261, 273, 274, 277, 278  
Hayman, David 81, 82, 167, 238, 245  
Herr, Cheryl 274  
Hooper, Barbara 29, 73, 81, 110, 119  
Hulle, Dirk Van 87, 112, 189, 272, 277, 278  
Hutcheon, Linda 246, 262

## I

Ibsen, Henrik 253  
Iser, Wolfgang 271, 272

## J

Jacobs, Joseph 229  
Janus, Adrienne 86, 87, 109, 113  
Jaurreche, Colleen 62  
Joyce, Stanislaus 282  
Jung, Carl G. 34, 128, 196-202, 204, 206, 208-  
210, 228, 237, 242, 248, 249, 251, 256, 258,  
277

## K

Kalb, Jonathan 59  
Kershner, R. Brandon 261, 275  
Kiberd, Declan 115, 121, 122  
Kirby, Kathleen 32, 33, 42, 58, 116, 118, 119,  
144, 148, 165, 182, 187  
Knowlson, James 9-11, 18, 20, 47, 58-60, 68,  
69, 71, 75, 135, 146, 201-203, 277  
Kristeva, Julia 15  
Kundera, Milan 8

## L

Lacan, Jacques 195, 200, 265, 266, 273  
Leavis, F. R. 87  
Leggatt, Alexander 39  
Lehrer, Jonah 154, 186-188, 227  
Levitt, Morton P. 10, 80, 87  
Lewes, Darby 159-162, 165, 166, 169, 172, 179,  
183  
Lichtenberg 20  
Lipovetsky, Gilles 34, 42-44, 94, 104, 108, 110,  
115, 116, 118-120, 135, 158, 168, 180, 190

Lispector, Clarice 49, 50, 71, 203, 227  
Loekle, Simon 77  
Lodge, David 115, 188, 193, 194, 196, 197,  
201, 257, 263

## M

Man, Paul de 14, 15, 17, 22  
Manea, Norman 70, 71  
Manet, Eduardo 10, 18-20  
Marie, Michel 141  
Massey, Doreen 29  
McHugh, Roland 172, 252  
Milesi, Laurent 50  
Muldoon, Paul 17, 72

## N

Nora, Pierre 84

## O

O'Brien, Eoin 21  
O'Brien, Eugene 163  
O'Hanlon, John 266-273

## P

Pattie, David 138  
Prendergast, Christopher 69  
Pessoa, Fernando 19, 34, 46, 115, 142, 177,  
193, 226  
Piette, Adam 86, 197  
Pilling, John 51, 54, 153, 158, 189  
Pinto, Maria Margarida C. P. Costa 225  
Platão 117, 119, 136, 178  
Pomeroy, Sarah B. 39  
Proust, Marcel 11, 26-28, 129, 186, 227, 257,  
273

## Q

Queiroz, Francisco 214-243, 249, 265

## R

Rabelais, François 98, 125  
Robinson, Henry Morton 103, 104, 166, 184,  
229, 232, 269  
Rose, Danis 266-273  
Rosenbloom, Eric 30, 95, 140, 169, 171, 172,  
177, 178, 180  
Rushdie, Salman 218

## S

Saramago, José 112, 246, 247, 265  
Schork, Joe 168

Schwartz, John 83, 84  
Senn, Fritz 46, 162, 167, 168, 171  
Serpillo, Giuseppe 8  
Serroy, Jean 43, 44, 94, 108, 110, 158  
Shakespeare, William 17, 19, 39, 40, 166, 229,  
230, 241, 253, 265  
Shloss, Carol Loeb 198  
Slote, Sam 51  
Smith, Carter 263  
Soja, Edward W. 29, 30, 32, 73, 81, 110, 119  
Spurr, David 82, 83, 167, 168, 243, 244  
Stallybrass, Peter 147

## **T**

Tavares, Gonalo M. 38, 39, 56, 72, 194-196  
Theall, Donald 167, 168  
T        , Colm 129, 132, 188  
Toliver, Harold E. 11, 12, 16, 17

## **V**

Vico, Giambattista 11, 35, 94, 183, 199, 226,  
228-235, 250, 252, 253, 258

Vieira, F       32, 60  
Vila-Matas, Enrique 279-282  
Vilas-Boas, Gonçalo 110, 145  
Voltaire 178

## **W**

West, Peter 241, 242  
White, Harry 12, 21, 67, 86  
Whitman, Walt 186, 187, 188  
Wilde, Oscar 8, 13, 282  
Woolf, Virginia 16, 28, 54, 186, 187, 227, 239,  
240, 258, 273

## **Y**

Yee, Cordell D. K. 194, 249  
Young, Robert J. C. 162

## **Z**

Zenith, Richard 177, 246  
      , Slavoj 34, 41-44, 50, 51, 56, 61, 77, 78,  
110, 142, 143, 155



# ÍNDICE

<b>Apoios   Agradecimentos</b>	3
<b>Abreviaturas</b>	5
<b>Introdução</b>	7
<i>In the buginning is the woid...</i>	
I. Joyce, Beckett e a Esfera da Ansiedade	13
II. Joyce e Beckett no Tempo do Espaço	25
<b>Capítulo 1</b>	36
<b><i>Trespassing on the space question: Cruzamentos entre o Público e o Privado</i></b>	
I. Introdução	37
II. <i>Dear old indelible Dublin</i> : A Cidade por Samuel Beckett	49
II.1 <i>Dogocracy</i> : Murphy e o Mercado de Trabalho	59
II.2 <i>Demented Particulars</i> : Murphy e o Magdalen Mental Mercyseat	70
III. <i>Dear Dirty Dublin</i> : A Cidade por James Joyce	79
III.1 <i>Gossipocracy</i> : No Princípio Era o Boato	88
III.2 <i>Publin</i> : Dublin no <i>Pub</i> ou o Todo pela Parte	100
IV. <i>Wisefolly</i> : No Universo de <i>Murphy</i> e de <i>Finnegans Wake</i>	109
<b>Capítulo 2</b>	114
<b><i>An agony of perceivedness: Nos Interstícios entre Corpo e Mente</i></b>	
I. Introdução	115
II. <i>Split in two</i> : Corpo vs. Mente em <i>Murphy</i>	128
II.1 <i>Esse est percipi</i> : Perceção, Dualidade e Angústia em Samuel Beckett	138
II.2 <i>Scratching out of one itch into the next</i> : Corporalidade, Amor e Biscoitos de Gengibre em <i>Murphy</i>	148
III. <i>The all-riddle of it</i> : O Diálogo entre Corpo e Mente em James Joyce	159
III.1 <i>Some dub him Llyn</i> : O Corpo em Mente em <i>Finnegans Wake</i>	169
III.2 <i>Annapolis, my youthrib city</i> : Corpo e Mente no Feminino em <i>Finnegans Wake</i>	178
	305

IV. <i>Himmertality</i> : No Universo de <i>Murphy</i> e de <i>Finnegans Wake</i>	186
<b>Capítulo 3</b>	192
<b><i>Este intervalo que existe entre mim e mim: Consciente vs. Inconsciente</i></b>	
I. Introdução	193
II. <i>Light, half light, dark</i> : Uma Teoria da Mente em <i>Murphy</i>	203
II.1 <i>The big world and the little world</i> : Murphy e o Comércio da Mente	209
II.2 <i>My troop of lunatics</i> : No Princípio Era Murphy	217
III. <i>Sewing a dream together</i> : A Urdidura do Sonho em <i>Finnegans Wake</i>	226
III.1 <i>A comedy of letters!</i> : Factos, Ficções e Fações em <i>Finnegans Wake</i>	236
III.2 <i>Gooandfrighthisdualman</i> : Shem vs. Shaun	247
IV. <i>Semisubconscious</i> : No Universo de <i>Murphy</i> e de <i>Finnegans Wake</i>	257
<b>Conclusão</b>	264
<b><i>Next try fail better two.</i></b>	
<b>Bibliografia</b>	284
<b>Índice Remissivo</b>	302
<b>Índice</b>	305